منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef



الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

فخري صالح

قبل نجيب محفوظ وبعده

دراسات في الرواية العربية

قبل نجيب محفوظ وبعده

دراسات في الرواية

قبل نجيب محفوظ وبعده

دراســات في الـروايـة

فخـري صــالح




الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. SAL

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الطبعة الأولى
1431 هـ - 2010 م

ردمك 978-9953-87-907-9

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة - الجزائر
هاتف/ فاكس: 21676179 213+
e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com



الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. S.A.L

عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)
ص.ب: 13-5574 شوران - بيروت 1102-2050 - لبنان
فاكس: 786230 (1-961+) - البريد الإلكتروني: bachar@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

التنضيد وفرز الألوان: **أبجد غرافيكس**، بيروت - هاتف 785107 (1-961+)
الطباعة: **مطابع الدار العربية للعلوم**، بيروت - هاتف 786233 (1-961+)

المحتويات

توضيح

نشـرت هـذه القـراءات على مدار الأعوام العشرة الماضية في مجلات وصحف مختلفة، وألقي بعضها ونوقش في ندوات ومؤتمرات عقدت في عواصم عربية عديدة. لكنها تظل في مجموعها متصلة بأسـئلة النـوع الروائـي العربـي في المرحلة التاريخية التي نعيشـها. فلم أشعر عندما قمت بتحرير هذه القراءات وإعدادها للنشر أن الأسئلة التي سألتها في ثناياها أصبحت في ذمة التاريخ. إنها أسئلة لا زلـت أتبناهـا، بـل زادهـا المنجز الروائي العربي الذي يكتب الآن رسوخاً وراهنية. ولذا لزم التوضيح.

المؤلف

عمان، كانون الثاني 2010

❀ ❀ ❀

الرواية العربية الآن

لا شك أن الرواية هي النوع الأدبي الأكثر حضوراً على قوائم دور النشر في العالم كله، بما في ذلك دور النشر العربية التي تفضل الرواية على غيرها من المخطوطات التي يدفع بها أصحابها للنشر. وتكتسب الرواية حضورها على الخارطة الأدبية العالمية لأسباب عديدة، من بينها طبيعتها السيالة واقترابها من الحياة اليومية للبشر، بحيث يرى القراء أنفسهم في شخصياتها، وكذلك تعبيرها التفصيلي عما يحس به الناس من تعقيدات الحياة المعاصرة، وقدرتها على إمداد قارئها برؤية من الداخل للشخصيات التي تعيد تقديمها في سرد، مهما تعقد وتشعب، يظل أقرب إلى القارئ من الكتابة التجريدية الاستعارية التي تميز الشعر عن السرد.

تبدو الرواية في هذه الحقبة من تاريخ البشرية الشكل الإبداعي الأكثر حضورا، الأكثر مقروئية وانتشارا. والأهم من ذلك كله أن النوع الروائي يختصر أشكالا وفنونا عديدة. إنه النوع الذي يرفض الاكتمال ويصر على التطور، بتعبير عالم الجمال الروسي ميخائيل باختين، أكبر منظر للنوع الروائي في القرن العشرين. كما أن النوع الروائي يعمل بصورة مستمرة على الأخذ من أشكال التعبير والفنون كافة، حتى أصبح مزيجا من أشكال واختزالا وتكثيفا للأنواع الأدبية التي سبقته في الوجود، وتطعيما لمادته السردية بفتات من الأشكال والمواد المجتلبة من بيئات تعبيرية أخرى. لقد بدأ النوع الروائي على حواف الشعر والملحمة لكنه، بطاقته الخلاقة، استطاع أن يكون جماع

الأنواع والأشكال والناطق باسم حياة الإنسان المعاصر.

بدون روايات سيرفانتيس وفلوبير وتولستوي وديكنز ودستويفسكي وماركيز وساراماغو، يصعب فهم تاريخ البشر المعاصرين؛ بدون روايات توفيق الحكيم ويحيى حقي ونجيب محفوظ وفؤاد التكرلي وجبرا إبراهيم جبرا وتوفيق يوسف عواد وغسان كنفاني وحنا مينة والطيب صالح ومحمود المسعدي والطاهر وطار يصعب أن نفهم دخول العرب في الزمان الحديث، ومحاولتهم الخروج من عصر الاستعمار الذي لا زال يرزح على صدورهم إلى هذه اللحظة.

هكذا تبدو الرواية تاريخا موازيا للبشر، بشخصيات وأحداث تقع خارج الواقع ولكنها تبدو داخلة فيه، معبرة عنه بصورة أكثر عمقا وسبرا لحياة مواطنيه الحقيقيين الذين عاشوا واندثروا. الروائي ذو العين الثاقبة، العين الثالثة، قارئ تاريخ حقبته، يستطيع أن يعيد تخليق الأحداث والشخصيات، ويعيد تركيب الأمكنة، ورصف الأزمنة، بحيث يصبح بإمكان قرائه، أن يستعيدوا معه اللحظات الغاربة والوجوه الغائبة التي لم يسجل ملامحها أحد غير الروائيين الذين تحيا شخصياتهم مثلها مثل الشخصيات الواقعية التي حفرت لها مكانا في كتب التاريخ. مثل الملوك والقادة والفاتحين والمخترعين تعيش الشخصيات الروائية حياتها الخاصة خارج كتاب التاريخ وداخله في آن؛ فهي تبدو مجرد كائنات ورقية تسبح في فضاء القراءة لكنها في الوقت نفسه تصبح جزءا لا يتجزأ من مادة التاريخ نفسها. هكذا يستعين المؤرخون وعلماء الاجتماع وعلماء النفس بتلك الشخصيات ليفسروا معنى الوجود البشري وسيرورة أحداثه وآلية عمله.

يخطئ أي مؤرخ معاصر حين يتنكب الرواية، ويهملها أو يتعالى

عليهـا، حيـن يكتـب تاريـخ حقبة من الحقب، ويقوم بتأويل العلاقات الناشبة بين الفاعلين في تلك الحقبة التاريخية. ليس التاريخ هو مجرد سـرد لأخبار الزعماء والقادة، وتسـجيل للحروب والمعارك الطاحنة التي دارت بين البشـر، بل ثمة حقائق صغيرة ووقائع يومية، وأسـرار خفيـة، وعالـم يمـوج فـي القاع لا يسـتطيع سـوى روائـي موهوب أن يكشـف لنـا عنـه. هـذا العالـم جزء أساسـي من مـادة المؤرخ الحاذق الذي لا ينغمس في تسجيل الوقائع. نجيب محفوظ بالنسبة لمن يكتب تاريخ مصر المعاصرة أهم من المادة المسجلة، والسرد التاريخي الذي نعثر عليه في الصحافة وكتب التاريخ. كذلك غسـان كنفاني هو أكثر إفـادة لمـن يحـاول أن يكتـب تاريخ فلسـطين المعاصر من العديد من المؤرخين وكتاب الوقائع. إن المادة التسجيلية تبدو صماء، فيما يكتب الروائي، من طراز يحيى حقي وتوفيق يوسف عواد ونجيب محفوظ وغسان كنفاني والطاهر وطار وغالب هلسا، التاريخ الروحي للشعب أو الفئة أو الجماعة البشرية التي يستعيدها أمام عيني قارئه.

في كتابه عن الرواية «السـتارة: مقالة في سـبعة أجزاء» (2005) يشـرح الروائي التشـيكي ميلان كونديرا علاقة الرواية بالتاريخ؛ وهو بالأحـرى يسـتعيد النـوع الروائـي بوصفـه قراءة للعلاقـة المعقدة التي تقـوم بيـن البشـر مـن جهـة ومكانهم وزمانهم مـن جهة أخرى. ورغم أن كونديرا يظهر وكأنه يقوم بتأويل عمله الروائي الشخصي، ويكشف لقارئه عناصر ذلك العمل، واشتباكه مع روائيين كبار مثل سيرفانتيس وفلوبيـر وماركيـز وكارلـوس فوانتيـس، فـإن ما يهمنا من كلامه هو أنه يعـد الروايـة كتـاب الكتـب، كمـا كانت الفلسـفة علـم العلوم في يوم مـن الأيـام. يكتـب كونديـرا أن وعينـا بالتاريـخ مكون أساسـي لعملية استمتاعنا بالفن، كما أن «إحساسـنا بالاسـتمرارية قوي إلى درجة أنه

يصبح داخلا في تذوقنا لأي عمل فني». ويواصل الروائي التشيكي التشديد على تاريخية الفنون، ومن ثمّ تاريخية الرواية، قائلا إنه لا معنى للفن بحد ذاته فهو جزء لا يتجزأ من تاريخ المجتمع، مثله مثل تاريخ الملابس في ذلك المجتمع، مثل تاريخ دفن الموتى والزواج والطقوس، والرياضة، والاحتفالات.

بالمعنى السابق، الذي يشرحه كونديرا، نستعيد التاريخ، وعناصر التاريخ، إلى وعي الرواية، ووعي كتابتها؛ فالرواية جزء من التاريخ، وهي تعمل على التاريخ بعناصره الصغيرة: تاريخ الوعي الفردي السيكولوجي الدقيق، تاريخ الهواجس الداخلية، تاريخ الفئات والمجموعات الصغيرة في المجتمعات؛ كما تعمل على عناصره الكبيرة: تاريخ الشعوب والأعراق، والثورات والتحولات الكبرى. لو أعدنا تأمل النوع الروائي من هذا المنظور فإن بالإمكان إعادة تصنيف الكتابة الروائية عبر العصور تحت عنوان كبير هو التاريخ، بحيث نرى فيه مكونا أساسيا من مكونات الرواية.

انطلاقا من التصور السابق لوضع الرواية الآن لنسأل أنفسنا عن التغير الأساسي الذي ضرب جسد الرواية العربية خلال السنوات الأخيرة؛ عن العنصر الأكثر أهمية الذي يسهم في انتشارها ومقروئيتها في الوقت الراهن. جوابا على ذلك سوف نعثر على عودة شبح الحكاية القديم، على الحكي والتشويق بصفتهما عناصر السرد الأولية التي لا يكون سرد إلا بهما، ولا تقوم الرواية إلا من خلال توسلهما. هكذا تستعيد الكتابة الروائية العربية إرثها القديم وتتعلم من ألف ليلة وليلة، ومقامات بديع الزمان الهمذاني، ومقامات الحريري، وأخبار العرب، لتدخل مرحلة جديدة من مراحل تطورها خلال فترة زمنية قصيرة هي قرن من الزمان أو أزيد قليلا.

ثمة تشديد في الرواية العربية إذاً، منذ حوالي عشرين عاما على الأقل، على استعادة بعض العناصر الأساسية، التي لم تكن الرواية لتوصف بأنها رواية دون حضورها، أقصد ضرورة الاهتمام بالحكاية، وتوفر عنصر جذب القارئ وإثارة اهتمامه، والسير به في دروب متعرجة، وضرورة تقليب الشخصيات على وجوهها العديدة، بحيث نتعرف على ظاهر الشخصيات وباطنها، ويكون هناك زوايا نظر مختلفة في الكتابة الروائية تجعل من الكتابة الروائية كشفا عن أعماق الشخصيات وطبائعها، وقراءة متعددة الزوايا لعيش الأفراد والشعوب والمجتمعات. إنه تاريخ مواز، موارب لا يخضع لتسلسل الأحداث أو قصدية مؤرخي الأنظمة والسلاطين.

هكذا أخلى زمان التجريب في الرواية العربية الفضاء لاستعادة العناصر الحميمية في السرد، ومن ضمن ذلك عنصر الحكاية وعنصر التاريخ الذي بدا في مرحلة من المراحل سبة ونقيصة في الكتابة الروائية. وإذا كنا قد واجهنا في المرحلة السابقة، أي في فترة السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، تطرفاً في رؤية الروائيين العرب، أو بعضهم على الأقل، للكتابة الروائية، إذ عابوا على من قبلهم وعلى مجايليهم أيضاً أن يهتموا بالحكاية في كتابتهم الروائية، أو جعل التاريخ بمعناه الواسع المفتوح بعضاً من عناصر الكتابة السردية، فإن عددا كبيرا من الروائيين العرب خلال السنوات الأخيرة، عاد لينظر في أهمية هذين العنصرين وأشكال استخدامهما في الكتابة. ومن يقرأ أعمال إلياس خوري الأخيرة: «باب الشمس» و«يالو» وحتى ما سبق هذين العملين، أو صنع الله إبراهيم في «أمريكانلي» و«العمامة والقبعة» و«القانون الفرنسي»، أو بهاء طاهر في «الحب في المنفى» و«واحة الغروب»، أو إبراهيم الكوني في «التبر» و«نزيف الحجر»، أو يقرأ ما

كتبه رشيد الضعيف في «ليرننغ انغلش» و«تصطفل ميريل ستريب»، أو الحبيب السالمي في «روائح ماري كلير»، أو ما كتبه ربيع جابر في: «بيروت مدينة العالم» و«تقرير ميليس» أو «أميركا»، أو علي بدر في «بابا سارتر» و«الوليمة العارية»، أو علوية صبح في «مريم الحكايا» و«دنيا» و«اسمه الغرام»، أو إبراهيم فرغلي في «أبناء الجبلاوي»، أو يوسف زيدان في «عزازيل» أو إبراهيم نصر الله في «زمن الخيول البيضاء»، أو خليل صويلح في «وراق الحب»، وغيرهم من الروائيين العرب الجدد، سيرى أن الحكاية والتاريخ يشكلان قلب الكتابة الروائية ويصنعان العمود الفقري لها؛ وهو ما نقل الكتابة الروائية العربية إلى آفاق جديدة وجعلها تعيد النظر في مسلمات بدت في يوم من الأيام راسخة يصعب التحول عنها، وبديهية لا يمكن عرضها على الفحص العقلي. وأظن أن ذلك هو الذي جعل الرواية العربية قابلة للقراءة والانتشار وحتى الترجمة إلى اللغات الأخرى.

لا أقصد مما سبق القول بأن مرحلة التجريب في الرواية العربية لم تؤسس لما هي عليه الرواية العربية الآن، بل إن تلك المرحلة، بأعمال إدوار الخراط وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني وحيدر حيدر وتيسير سبول ويوسف حبشي الأشقر وفؤاد التكرلي والطيب صالح وجبرا إبراهيم جبرا وإميل حبيبي، قد جعلت النوع الروائي أكثر رسوخاً وغنى بالتقنيات وطرق بناء الشخصيات والوصف وبناء الزمان وزوايا النظر والاستفادة من فنون مختلفة كالفن التشكيلي والسينما والمسرح، وحتى علم الفيزياء الحديث.

ولولا هذه المرحلة التي جعلت الكتابة الروائية العربية فناً له شخصيته وحرفيته البالغة لما أمكن للروائيين الجدد أن يكتبوا بالطريقة التي يكتبون بها الآن. وسوف نذكر لعدد من الروائيين العرب في

مرحلة الستينيات والسبعينيات تخليصهم الكتابة الروائية العربية من الترهل والمبالغة والسذاجة، والبناء غير المنطقي للشخصيات والأحداث، والتعارضات التي كانت تحتشد بها الكتابة الروائية العربية قبل هذا الجيل المكافح العنيد من الروائيين العرب.

ومع ذلك فإن الروايات التي يكتبها عدد من الأدباء العرب الشبان الآن تفتح الباب على مصراعيه لإعادة النظر في التنظيرات التي سادت حول الرواية العربية طوال الربع الأخير من القرن العشرين. كان على الرواية، حسب كتابها ونقادها والأكاديميين المشاركين في الحوار حولها، أن تبتعد ما أمكنها عن اللحم الحي للحياة العربية المعاصرة، وأن تسعى إلى شعرنة العالم، والحفر في اللغة، وإسلام السرد لراو منسحب من العالم يتأمله من عل، ويرى الخراب مقيما في أساسات هذا العالم.

صحيح أن الحقبة السابقة من عمر الرواية العربية قد جعلت النوع أكثر قدرة على الانطلاق في أرض جديدة، ما كان ممكنا غزوها دون عمليات الحفر تلك التي اشتغل عليها أعلام الرواية في الستينيات، ومن احتفلوا بتجربتهم من الأجيال التالية. لكن الرواية العربية وجدت نفسها في مواجهة أفق تعبيري مسدود في السنوات الأخيرة من القرن العشرين. لقد بدأ الستينيون أنفسهم التشكيك فيما استقر في الرواية العربية، وهم يستعيدون الآن ما تعلموه في رواياتهم الأولى: من بناء على أشكال السرد التراثية، وسبر طاقات اللغة التصويرية، واستخدام الوثيقة، والبحث عن مطابقة المادة السردية مع الواقع.

لم تعد «رواية المثقف»، التي تتحدث عن انسجان الكاتب في شبكة هذا العالم وتحكي عن أحلامه وهذياناته وعذاباته في مجتمع التبعية، كافية لصناعة رواية عربية كبيرة. وهناك روائيون عرب يعون

تماما مأزق «رواية المثقف» ويكتبون الآن أعمالا روائية شخوصها مستمدة من البيئات الشعبية، من الشارع، من الحياة وليس من الأفكار. وهذا الوعي سيضع الرواية العربية في الوقت الراهن ضمن التجارب الأساسية في الكتابة الروائية المعاصرة في العالم إلى جانب الروايات الإفريقية والهندية واليابانية والأميركية اللاتينية.

بالطبع فإن ما فعله الروائيون العرب الكبار (إدوار الخراط، وفتحي غانم، وخيري شلبي، وجمال الغيطاني، ويوسف القعيد، وبهاء طاهر، وصنع الله إبراهيم، وحيدر حيدر، وغائب طعمة فرمان، وفؤاد التكرلي، وإميل حبيبي، وغسان كنفاني، ويوسف حبشي الأشقر، والطيب صالح، وإلياس خوري، والطاهر وطار، وغالب هلسا، وعبد الرحمن منيف، وغيرهم) هو أنهم رسخوا الشكل الروائي بوصفه صيغة كبرى من صيغ التعبير في اللغة العربية، وجعلوا هذا الشكل الساحر مخزنا للكشف عن الفرد والمجموع العربيين، وأداة للتعرف على العلاقة المتوترة بين الحكام والمحكومين، ووسيلة لاختبار العلاقة بين الإنسان والتاريخ. دون روايات هؤلاء ما كان في مقدورنا التعرف على تاريخ العرب المعاصرين في أشد لحظاته كثافة وتوترا وإحساسا بوعي الهاوية.

لكن الشكل يتعرض في مرحلة من مراحل تطوره إلى نوع من العودة على ذاته، إلى قدر من الترهل والاستسهال وافتقاد حس الاكتشاف؛ فالألعاب السردية تصبح معروفة، والاختبارات التي أجراها الأعلام المجددون على الشكل واللغة تصبح مألوفة بالنسبة لمن يأتون بعدهم، وطرائق الروي وعرض المادة السردية تغدو عدة لازمة لأي كاتب يرغب في ممارسة الشكل الروائي والإنتاج ضمن أطره.

لا يعني ما قلته سابقا أن الجيلين اللذين أتيا بعد نجيب محفوظ،

وهما الجيل الذي ظهر في خمسينيات القرن الماضي وستينياته، وربما سبعينياته، قد ألقيا السلاح وكفا عن الإنجاز، لأن الكائن متجدد في ذاته وقادر على تخطي نفسه، كما حصل في تجربة نجيب محفوظ الذي تتجاور في أعماله الروائية مراحل وأشكال سردية، وعوالم واقعية وعبثية ورمزية وتاريخية وتأملية وحلمية، ما يجعل من الصعب الحديث عن نجيب محفوظ واحد، بل عن روائيين متعددين في روائي. يصدق الكلام نفسه على عبد الرحمن منيف، وجمال الغيطاني، وغالب هلسا، وغسان كنفاني، والطيب صالح، وحتى إدوار الخراط. لكن النوع أو الشكل لا يقرأ عبر إنجاز فرد مبدع لوحده، بل إنه يقرأ من خلال تيار، عبر التحولات التي تضرب الشكل في تفاعله مع اللحظات التاريخية الحاسمة، وفي طريقة استقبال القراء لتلك التحولات؛ فما كان مقبولا بالنسبة لقراء الرواية في القرن التاسع عشر لم يعد مقبولا عند قراء القرن العشرين؛ وما يرتضيه القراء في الغرب قد لا يستسيغه القراء في بلاد العرب. إن المسألة نسبية ومتحولة، وغير خاضعة للمزاج الفردي، أو حتى العام، بل هي تتخذ أشكالا غير متوقعة، وتخضع لمتطلبات اللحظة التاريخية التي تجري تعديلات على النوع الأدبي الذي استقر لفترات طويلة. ولا شك أننا نشهد في السنوات الأخيرة صعودا لموجة شابة من كتاب الرواية تعيد النظر في ما استقر في تضاعيف الشكل الروائي من علامات تدل عليه وتؤسس لصيغ تشكله.

في أعمال كتاب مثل رشيد الضعيف، وإبراهيم عبد المجيد، وإلياس فركوح، وواسيني الأعرج، وحسن داوود، ومحمد المنسي قنديل، وأمينة زيدان، وعزت القمحاوي، وعلاء الأسواني، وسحر خليفة، وليانة بدر، وعلوية صبح، وحسن حميد، وهدى بركات، وربيع جابر، وعلي بدر، وجمال ناجي، وإنعام كجه جي، وحتى في

أعمال كتاب من الأجيال السابقة، مثل إلياس خوري وجمال الغيطاني ويوسف القعيد، نشهد اهتماما بالحكاية، بالبعد التاريخي المقيم في اللحظة الراهنة، باستعادة التاريخ عبر أفواه الرواة المتعددين، بتشكيل الماضي من وجهة نظر الحاضر، بالسرد الحي اللاهث الذي يكشف عن الرؤية الضدية المقيمة في أقسى لحظات الاستبداد التي مارسها الطغاة في الماضي والحاضر؛ وهو ما يجدد الشكل الروائي ويفتحه على المستقبل، ويجعل الكتابة الروائية شيئا موصولا بين جيل الكبار وجيل الشباب المتلهفين لإعادة النظر فيما استقر من تجارب وأساليب في الرواية العربية التي صارت تجذب القراء في عدد من اللغات الأساسية في العالم.

تتطلب هذه التحولات في اللغات والأساليب وأشكال النظر، وتقنيات السرد، نقدا من نوع آخر، أشكالا متنوعة من المقاربة النقدية. فلم يعد كافيا أن يلجأ النقاد العرب إلى استنساخ نظريات السرد، وطرائق النظر وأنواع الرواة، وطرق تقطيع السرد، وبناء الحبكة، والحديث عن الفضاء الروائي، للكشف عن الغنى الشكلي والتعبيري الذي تنطوي عليه الرواية العربية الآن. ما عادت نظريات الشكلانيين الروس، أو تطبيقات جيرار جينيت على أنواع الرواة وزوايا النظر، أو المقاربات اللسانية للرواية، أو حتى الحديث عن النص الذي يفكك نفسه، أو أشكال الدراسة الأسلوبية للنصوص الروائية كافية للكشف عن تحولات النوع الروائي خلال السنوات العشرين الأخيرة.

إن القراءات المتعددة، الشكلية والبنيوية والتفكيكية واللسانية والسيميائية، وعلوم السرد، وغيرها من المقاربات النظرية للنص الروائي، ضرورية ومثرية لمعرفتنا، لكنها تظل مقيمة في إطار العمل على الشكل والتقنيات. أما تحولات النص الروائي العربي فتحدث

في مكان آخر، لا في إطار العمل على الشكل الذي شهدناه في رواية الستينيات والسبعينيات، بل في الرؤية وطريقة النظر إلى العالم، في علاقة الرواية بسياقها وعلاقتها بالقارئ. أي في النقطة التي يلتقي فيها فعل الكتابة بفعل القراءة، في تقاطع الإبداع الروائي بالتاريخ؛ ما يجعلنا بحاجة إلى قراءة نقدية مبدعة للرواية، قراءة تبدأ من النص الروائي نفسه لكنها لا تهمل منتج النص وسياق إنتاجه، والقارئ المنتظر لهذا النص.

في الحفر على بنية
النوع الروائي العربي

توفيق الحكيم روائيا:
إعادة قراءة

لم يكتب توفيق الحكيم (1898-1987) سوى عدد قليل من الروايات، بسبب انشغاله الأساسي بالمسرح وتفضيله إيصال رؤيته للعالم والمجتمع وطبائع البشر من خلال البنية الحوارية التي يحتفل بها المسرح أكثر من غيره من أنواع الآداب والفنون. لكن بعض هذه الروايات التي أنجزها توفيق الحكيم في نهاية العشرينيات وفي الثلاثينيات من القرن العشرين، ونشر معظمها في الثلاثينيات، قد وضع الرواية العربية على مفترق الطريق، ليلتقطها نجيب محفوظ، فيما بعد، ويحدث تطويرات هائلة في بناء الرواية العربية ويرسي عمارة روائية شاهقة ما كان لها أن تنجز لولا جرأة الحكيم على كتابة هذا العدد القليل من الروايات والخروج بالنوع الروائي، الذي كان يشق طريقه بصعوبة في الثقافة العربية في عشرينيات القرن وثلاثينياته، من أسر الخطابية والوعظية المباشرة، وتقديم شخصيات مستقلة نسبيا تتحرك بحرية في فضاء السرد دون أن يحس القارئ أن الكاتب يحركها حسب مشيئته القاهرة ويوجهها دون التفات إلى وظائفها الروائية.

في عمله الروائي الأول «عودة الروح»[1]، الذي انتهى الكاتب من كتابة جزئه الأخير عام 1927، يستخدم الحكيم ضمير الغائب ليروي عن «الشعب» الذي أصابته الحمى الإسبانيولية في وقت واحد،

(1) توفيق الحكيم: عودة الروح، مطبعة الرغائب، القاهرة 1933. أما الاقتباسات الواردة في هذه المقالة فهي تحيل إلى طبعة مكتبة الآداب، القاهرة، دون تاريخ، الجزءان الأول والثاني.

إشارة إلى حس التضامن والتآلف والوحدة الذي يجمع أفراد الأسرة الواحدة، ويشملها جميعا ليحولها في النهاية إلى رمز لوحدة الأمة المصرية في فترة العشرينيات.

يدرك القارئ من تطور الأحداث في الرواية، ومن الإلماعات الكثيرة التي تتخلل صفحاتها، أن الرواية كتبت بتأثير ثورة 1919 وعلى ضوء التحولات التي تلتها في المجتمع والسياسة المصريين. لكن ما يبقى من هذا العمل الروائي، بعد ما يزيد على ثمانين عاما من كتابته، هو القدرة على نقل الرواية العربية من مرحلة البدايات وتلعثمها إلى عالم الكتابة الروائية الناضجة التي يتقن فيها الروائي استخدام تقنيات الكتابة الروائية، كما عرفتها الرواية في العالم في تلك الفترة التاريخية، والقدرة في الوقت نفسه على توظيف هذا النوع الأدبي الوليد في الثقافة العربية للتعبير عن الآمال المحبوسة في عقول المصريين في تلك الفترة التاريخية المتحولة بعد ثورة 1919.

في هذا المفصل شديد الأهمية تحتفظ «عودة الروح» بحيويتها وقدرتها على فتح آفاق جديدة للرواية العربية في نهاية العشرينيات، دافعة الكتابة الروائية إلى صدارة المشهد، معبدة الطريق لنجيب محفوظ الذي سيعمل في رواياته على تطوير النوع الروائي وإعادة تمثيل مشاهد التحولات السياسية والاجتماعية، في مصر الثلاثينيات وما بعدها، مراكما من الروايات ما سيجعل الرواية العربية تحتل الصدارة في مراتبية الأنواع الأدبية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين. وقد أسهم الحكيم بكتابة «عودة الروح» في تسليط الضوء على النوع الروائي الوليد وتطويره وأخذه مأخذ الجد في تاريخ الأدب العربي في النصف الأول من القرن العشرين.

يمكن أن نصنف «عودة الروح» في إطار ما يسمى «الرواية - الأطروحة»، بمعنى أنها تحاول، منذ صفحاتها الأولى، أن تركز انتباه

القارئ على رسالتها المحددة التي تتمثل في التنبيه على ضرورة عودة روح التضامن المصرية لإنجاز الاستقلال. ونحن نعثر على عودة هذه الروح في إطار «الشعب» الذي يحشر نفسه في غرفة نوم صغيرة ينام فيها الكبير والصغير والخادم تعبيرا عن انصهار طبقات الشعب جميعها في هذه الوحدة المثالية التي يدعو إلى تحقيقها راوي توفيق الحكيم، الذي يبث الكاتب من خلاله أفكاره ونظرته الاجتماعية - السياسية في شرايين هذا العمل الروائي. إنه يشدد على مبدأ الوحدة في الألم في بداية العمل: «ليس غير الفلاح يستطيع هذه الحياة، هو وحده الذي - على الرغم من رحب داره - لا بد له أن ينام هو وامرأته وعياله وعجله وجحشه في قاعة واحدة!» (الجزء الأول، ص 10)، ويختم بالرؤية نفسها «أتراهم فلاحين من أهل الأرياف، اعتادوا المبيت هم ومواشيهم في قاعة واحدة؟» (الجزء الثاني، ص 262)، شادا خيوط البداية إلى خيوط النهاية في سرد دائري يجلو الأطروحة التي هدفت الرواية إلى الدفاع عنها وبثها في وعي القارئ على مدار فصولها.

إن القارئ يدرك كيف يجهد الحكيم لتركيز فكرة مبدأ الوحدة، بين الفلاح المصري وأخيه الفلاح، وكذلك بين الفلاح وحيواناته وأرضه، في مشهدي البداية والنهاية، ثم من خلال الحوارات التي تدور بين مفتش الري الإنجليزي وعالم الآثار الفرنسي، ومن خلال مناجاة محسن نفسه، وكذلك من خلال جعل الشعب كله يحب سنية التي حاول الحكيم أن يجعل منها «إيزيس» مصرية معاصرة. لكنه فشل في نقل سنية من إطار المرأة الجميلة المحبوبة، التي يتنافس عليها المحبون ويتخاصمون ويتحاسدون، إلى إطار الرمز التاريخي الشامل الذي يشير إلى الماضي كما يشير إلى الحاضر والمستقبل، فبقيت سنية مجرد امرأة من لحم ودم تحب وتعشق ولا يتم تصعيدها إلى مستوى الرمز الشامل الذي يوضح أطروحة الحكيم ويشع عليها بضوئه الباهر.

لكن ما يلفت الانتباه في «عودة الروح» ليس أطروحتها، وتشديدها على طبيعة مصر الخالدة مجسدة من خلال فلاحيها، بل حيويتها وجرأتها على استعمال العامية المصرية[1] بكثافة، وقدرتها على تمثيل التعددية اللسانية في عمل روائي عربي مبكر يعمل على إدراج لغات المهن والفئات الاجتماعية المختلفة في بنيته السردية. إننا نعثر في «عودة الروح» على الخطاب اليومي الدارج، في الأحاديث التي تدور في منزل الأسرة التي تسكن حيا شعبيا، وعلى الخطاب الرومانسي الحالم في حوارات محسن مع نفسه، وعلى الخطاب المتحذلق المتعالم في حوار مفتش الري الإنجليزي وعالم الآثار الفرنسي، وعلى خطاب الشعوذة في الحوار الذي يدور بين زنوبة وزوجة الشيخ المشعوذ. وفي سياق هذه التعددية اللسانية، وغنى الخطابات التي يهجن بعضها بعضا، يقوم توفيق الحكيم ببناء عمل روائي شديد الغنى والحيوية، برغم تشديده غير المبرر على أطروحته المركزية التي حاول الدفاع عنها في ثنايا الرواية. ومع ذلك فإن هذه الأطروحة المركزية، التي تشد بنيان العمل وتربط بدايته بنهايته، لا تقلل من نضج العمل وقدرته على جعل الشكل الروائي مسرحا لعرض التحولات الاجتماعية والأتواق السياسية لمصر العشرينيات. وقد ساعد الحكيم على تحقيق هذه الوظيفة الروائية تركه شخصياته تتطور في الفسحة الزمانية - المكانية الضيقة التي جعلها تسعى في إطارها، فهي شخصيات من لحم ودم وليست أفكارا يحاول الكاتب أن يكسوها لحما ودما فيفشل كما فعل بعض الذين حاولوا استخدام شكل الرواية للتعبير عن أفكارهم السياسية والاجتماعية قبل الحكيم.

إن شخصيات الحكيم في «عودة الروح» تتمرد، بصورة من

(1) ليس توفيق الحكيم أول من استخدم العامية المصرية في كتاباته، بل سبقه إلى ذلك محمد حسين هيكل في روايته «زينب» (1913).

الصور، على كاتبها. لقد حاول الكاتب، من خلال بنائه الماثل لعمله الروائي، أن يوجه الشخصيات وأفعالها للتعبير عن رؤيته الفكرية والأيديولوجية للتاريخ والواقع المصريين. وقد أشرت، في البداية، إلى البنية الدائرية للعمل التي توضح القصدية المباشرة لتوجيه العمل والشخصيات نحو التشديد على الأطروحة الفكرية التي كتب الحكيم الرواية لتكون مسرحا تكتسي فيه هذه الأطروحة لحما ودما. لكن هذه الأطروحة فشلت في تحويل الشخصيات إلى مشاجب للأفكار، وظلت بناء ملصقا على تطور الشخصيات والأحداث في «عودة الروح».

هكذا يستطيع القارئ أن يلم بالملامح الجسمانية والنفسية لشخصيات «عودة الروح» من خلال وصف الراوي كلي العلم، ومن خلال الحوارات التي تدور بين الشخصيات وتأخذ حيزا واسعا من صفحات الرواية، ما يمكننا من التعرف على أفكار محسن وهواجسه وحبه لسنية، وعالم زنوبة وعبده وحنفي وسنية ومبروك، وباقي شخصيات الرواية. وهو أمر لم يكن توفيق الحكيم يسعى إلى وضعه في رأس أولوياته، بدليل أنه بنى العمل على مشهد غرفة النوم، والشعب ممدد على أسرتها مريضا يشكو المرض نفسه، ثم أنهى العمل بمشهد غرفة المستشفى والشعب ممدد على الأسرة بعد نقله من السجن. وما بين هذين المشهدين حشد الكاتب جزئي الرواية بالحوارات والأحاديث ونجوى محسن الداخلية التي تشدد على أطروحة الرواية التي نعثر عليها في مشهدي البداية والخاتمة.

إن التعددية اللسانية في «عودة الروح» تتغلّب على الأطروحة المثالية، التي تبنى الرواية من أجلها وعلى حوافها. كما أن شخصيات الرواية وأحداثها اليومية المتحولة توضع بين مزدوجين فيما يحاول الحكيم التشديد على عدم تغير الطبيعة المصرية على مدار التاريخ،

وتجانس عناصر هذه الطبيعة، وتأبيد مبدأ الوحدة في الألم الذي يميز الإنسان المصري عن الإنسان الغربي، كما يرى عالم الآثار الفرنسي. لكن هذه الشخصيات، وعبر تنسيب اللغات واللهجات في الرواية، تعرض للقارئ آمالها وأحلامها وسعيها اليومي في البيت والحارة والقهوة والمدرسة والقرية، ما يجعل الرواية تتطور في اتجاه يقيم في داخلها تعارضا داخليا يصعب حله بين أطروحتها المثالية ومادتها اليومية الواقعية التي بنيت منها. إننا نصادف في الرواية أمثلة متعددة على التنوع اللساني، فخطاب محسن يختلف عن خطاب مبروك، وخطاب زنوبة يختلف عن خطاب سنية، وخطاب سليم يختلف عن خطاب عبده. واختلاف هذه الخطابات جميعها يشير إلى نسبيتها، ولا مطلقيتها، وينفي عنها شبهة المثالية والواحدية التي يسعى الحكيم إلى التشديد عليها في توجيهه لعمله. لكن النوع الروائي يسعى، منذ تبلوره في القرن التاسع عشر، إلى التخلص من الرؤية المثالية للعالم واللغة، وينزع إلى تأكيد النسبية اللغوية وكذلك التاريخية، كما يرى ميخائيل باختين في فهمه للخطاب الروائي[1]. إن ذلك يشق «عودة

(1) للتعرف على مفهوم باختين للنوع الروائي، وكذلك للتعددية اللسانية في الأعمال الروائية، يمكن العودة إلى ترجمة محمد برادة: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، دار الأمان، الرباط 1987، خصوصا الفصلين الموسومين: «التعدد اللغوي في الرواية» (ص 63–88)، و«المتكلم في الرواية» (ص 89–114). ويمكن العودة كذلك إلى كتاب: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، سلسلة آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو 1996، خصوصا الفصلين السادس والسابع (ص 173–210). كما يمكن للقارئ المستزيد أن يعود إلى دراسة شاملة مستفيضة لعمل باختين لغاري سول مورسون وكاريل إميرسون بعنوان: «ميخائيل باختين: ابتداع شعريات النثر» Gary Saul Morson and Caryl Emerson، Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics، Stanford University Press، Stanford، California، 1990، pp. 269–470.

الروح» من الداخل، فهي في أطروحتها تحاول تبديد الوعي النسبي للتاريخ، فيما تعمل الشخصيات، بحيويتها وسعيها في المكان والزمان وشبهة تمردها على خالقها، على مقاومة فرض الكاتب وعيه المثالي على الرواية. وبغض النظر عن الظهور الدائم لوعي الكاتب المثالي، ورؤيته للعالم وانعكاسه في مرآة الراوي، فإن الشخصيات تبدو في الرواية وهي تقاوم توجيه الكاتب، بحيث يتولد وعي ضدي طالع من أعماق وعي الشخصيات. لكن الكاتب يفرض على هذا الوعي الضدي رؤيته الواحدية المثالية عبر إجهاض حركة تطور الشخصيات ونضجها، فهو يبدد الاختلاف بينها ويخمد الصراع الدائر بينها على حب سنية، ويوحد عواطفها فيتعاطف عبده وسليم مع محسن المطعون في حبه مثله مثلهما. ومع أن الحكيم يفشل في تحويل سنية إلى رمز لمصر إلا أنه يصر على توجيه مشاعر «الشعب» وجعلهم ينظرون إلى سنية بوصفها رمزا لا امرأة من لحم ودم.

ثمة تعارض واضح بين وعي الكاتب المفروض على الشخصيات والتطور المجهض لهذه الشخصيات، وذلك لأسباب تتعلق بطبيعة النوع الروائي الذي يقاوم فرض الرؤى الإطلاقية المثالية، ويميط اللثام عن التعارضات التي تنشأ بين وعي الكاتب المثالي ووعي شخصياته. ومن هنا تبدو «عودة الروح» مثالا فريدا في مجموع ما أنجزه توفيق الحكيم، من أعمال روائية وغير روائية، فهي توضح وعيه المشقوق ورؤيته الواقعية المجهضة وتحليقه في دنيا المثال مقاوما نزوعه الأرضي الذي يتخايل للقارئ في سلوك شخصياته الروائية.

إذا انتقلنا إلى «عصفور من الشرق»[1] سوف نجد أن توفيق

---

(1) توفيق الحكيم، عصفور من الشرق، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1938. أما الاقتباسات الواردة في هذه المقالة فهي تحيل إلى طبعة مكتبة الآداب، القاهرة، دون تاريخ.

الحكيم قد نجح في تحويل الرواية إلى معرض لأفكاره المثالية عن التناقض القائم بين روحانية الشرق ومادية الغرب، مجردا الشخصيات التي تسعى في العمل من أغوارها النفسية وقسماتها الشكلية لكي تصبح ملائمة لاستراتيجيته التأليفية التي تعلن عن نفسها في خطاب محسن الذي يرى أنه لا لقاء بين الشرق الروحاني والغرب المادي.

يبني الحكيم روايته هذه، التي يفترض أن تكون امتدادا لـ «عودة الروح»، على هذا التعارض المثالي، بدءا من مشهد تشييع جنازة الرجل الفرنسي، في الفصل الأول من الرواية، وانتهاء بالحوارات الفكرية التي تدور بين محسن والعامل الروسي إيفان. أما العلاقة بين محسن وسوزي فتمثل اختبارا تجريبيا لهذه العلاقة المفترضة حيث تثبت العلاقة صحة الفكرة التي تقوم عليها الرواية: مثالية الشرق (مجسدة في محسن) ومادية الغرب وحسيته ونفعيته كما تجري في دم سوزي. ونحن لا نعثر في مشاهد الرواية وحواراتها الطويلة، التي تجري على لسان إيفان، ما يشكل أطروحة نقيضة لما يؤمن به محسن من وجود تعارض جوهري حاد بين الشرق والغرب. ولا يحل المؤلف هذه التعارض إلا عبر القول في نهاية الرواية بأن الغرب لوّث الشرق وخرّب روحانيته التي أنقذت العالم وكان يمكن أن تنقذه من أزمته الروحية الخانقة لو أنه لم يلوّث شقيقه الشرق بأدران ماديته.

«مهلا، مهلا أيها الصديق!... إن ذلك المنبع الذي تريد أن تراه، وتلك الأنهار التي تريد أن تشرب منها؛ - قد تسممت كلها!... إن «الفتاة الشقراء» يوم حقنت فخذها «بالمورفين» السام لم تترك أبويها سالمين؛ لقد قضي الأمر، ولم يعد هناك نبع صاف؛ فإن الزهد قد ذهب كذلك من الشرق!» ص 204.

بهذه الكلمات يحل الحكيم التناقض القائم بين الشرق والغرب، بين أوروبا الشقراء التي بذرت سم ماديتها في العالم، ولوثت دم أبويها

آسيا وإفريقيا اللذين كانت ثمرة زواجهما. إن الحكيم يمسرح هذه الفكرة على مدار الرواية، وهو لا يغادر كثيرا ما حاول التشديد عليه في «عودة الروح»، بل إنه يكسو فكرته عن طبيعة مصر الروحانية الثابتة لحما شرقيا ثم يعيد فحص هذه الفكرة على ضوء علاقتها المباشرة بمادية الغرب، جاعلا من علاقة محسن بسوزي مختبرا تجريبيا لزواج المثال والمادة. ويعلم القارئ منذ الصفحات الأولى للرواية أن هذه العلاقة ستفشل بسبب انفصال مثالية محسن عن تربة العلاقة الواقعية التي يقيمها مع سوزي؛ وإذا أردنا الدقة فإن هذه العلاقة ستفشل لأن المؤلف هيأ لها جو الفشل وتنبأ به منذ البداية.

يغيب في سياق هذه المعركة الفكرية بين المثال والمادة أي اهتمام بتطوير الشخصيات وإنضاجها من خلال توضيح قسماتها النفسية. إن الشخصيات في «عصفور من الشرق» مكتملة قبل أن تبدأ صفحات الرواية. إنها شخصيات تتحرك على المسرح ولا يعرف عنها القارئ إلا وصف مظهرها الخارجي، ثم الحوارات التي تدور بين شخصياتها، وهي حوارات مطبوعة برؤية محسن لعلاقة التناقض القائمة بين روحانية الشرق الملوثة المقتولة ومادية الغرب الزاحفة. لكن الحكيم يقدم، في مشهد الرواية الافتتاحي، حلا مؤقتا لهذه الثنائية المريضة من خلال تأمل محسن تمثال الشاعر ألفريد دي موسيه وما كتب على قاعدة التمثال من كلمات: «لا شيء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم!» (ص 14) مرجّعا بهذه الكلمات صدى نظريته في «عودة الروح» عن مبدأ الوحدة المصرية في الألم. إن محسن يذكر إيفان، والأخير على فراش الموت، بروحانيي الغرب العظام: بيتهوفن، وهاندل، وموزار، وهايدن، وجان سباستيان باخ، وميكل آنج، ورفاييل، ورمبرانت، وباسكال، وسان توماس، وكوبرنيك، وجاليليه، ودانتي (ص 203). لكن مشهد المادية الزاحفة يغرق رسل الروحانية

التي تنبع من نهر الشرق، بحيث يعلو صوت الآلات وتقدم العلم المادي على صوت الموسيقى والفلسفة والفن والدين.

إن «عصفور من الشرق» هي رواية أفكار، رواية أطروحة، كما هي «عودة الروح». لكن الاختلاف بين هذين العملين يتمثل في قدرة الحكيم في «عصفور من الشرق» على إخضاع شخصياته لسطوة أطروحته وعدم تمكين الشخصيات من التمرد على مشروعه الفكري. وعلى الرغم من أن «عصفور من الشرق» هي بمثابة امتداد لـ «عودة الروح»، إذ أن الشخصية الرئيسية في العملين «محسن» تسافر لفرنسا للتعلم واكتساب المعرفة، إلا أن الحكيم لا يواصل في «عصفور من الشرق» تطويره للكتابة الروائية التي بدأها في «عودة الروح» بل إنه يلجأ في نصه الجديد إلى تغليب مشاهد التأمل وحوارات الشخصيات الداخلية على المشهدية الروائية التي نلحظ فيها تعددية لغوية وصوتية، وتنوعا في الأساليب، وقدرة على مزج السخرية بألوان التأمل الذاتي النابعة من المشهد الروائي نفسه في «عودة الروح». بهذا المعنى فإن «عصفور من الشرق»، بوصفها رواية الاكتشاف، اكتشاف الذات في مقابل الآخر، ورواية رحلة الدراسة، تغلّب رسالتها الفكرية على متطلبات بناء العمل الروائي وأولوياته، ما يجعل هذا العمل الروائي يسجل نكوصا عن التطوير المدهش الذي قدمته «عودة الروح».

بعكس «عصفور من الشرق»، تعمل رواية «يوميات نائب في الأرياف»[1] على تغليب أولويات الشكل الروائي وتضمين رسالتها في ثنايا المادة الروائية دون أن يكون صوت المؤلف طاغيا، كما كان في «عصفور من الشرق»، مع أن توفيق الحكيم يتخذ من صيغة اليوميات شكلا لكتابته الروائية في هذا العمل. لكن صيغة اليوميات ليست

(1) توفيق الحكيم: يوميات نائب في الأرياف، مكتبة الآداب، القاهرة 1937.

سوى حيلة فنية، فهي لا تؤثر على تطور الأحداث ولا تمنع انجلاء ملامح الشخصيات، بل تساعد على الكشف عن البيئة الاجتماعية التي تتحرك فيها الشخصيات التي يجيد الحكيم التحكم في حركتها بما يخدم هذا العمل الروائي، الذي يمثل أكثر أعمال الحكيم الروائية كثافة وقدرة على تمثل شخصية الشكل الروائي.

تبدأ حكاية «يوميات نائب في الأرياف» من حادثة قتل غامضة تمضي بنا إلى الكشف عن أوضاع الريف المصري في عشرينيات القرن العشرين، وعن أوضاع المحاكم المصرية في تلك الفترة، وتكشف عن تغليب السياسة وألاعيبها على تحقيق العدل، وتغليب الأمور الشكلية في التحقيق والمحاكمات على ضرورة البحث عن القتلة والمجرمين ومحاكمتهم. كل ذلك يتكشف من خلال عيني الراوي، الذي يعمل وكيلا للنيابة في الأرياف، عبر البحث الجاري عمن أطلق النار على «قمر الدولة علوان». وهكذا تنمو حول حكاية قمر الدولة علوان حكايات فرعية أخرى تغني نسيج الكتابة الروائية وتوضح صورة الوعي السياسي والاجتماعي في مصر بدايات القرن الماضي. ومع أن الجريمة لا تتوضح أركانها، بل إنها تجر في أعقابها جريمة غامضة أخرى يدرك القارئ بحدسه أنها متصلة بالأولى اتصالا وثيقا، إلا أن «يوميات نائب في الأرياف» تعوض غموض الحكاية الرئيسية بعدد من الحكايات الفرعية التي يصادفها الراوي خلال عمله في التحقيق ومتابعته قضايا الجنح والجنايات في المحكمة.

في «يوميات نائب في الأرياف» يستخدم الحكيم تعددية لسانية حية تدرج هذا العمل في خانة الأعمال الروائية الناضجة. إنه يبدأ العمل بلغة إخبارية عامرة بالسخرية: «آويت إلى فراشي البارحة مبكرا؛ فلقد شعرت بالتهاب في الحلق، وهو مرض يزورني الآن من حين إلى حين. فعصبت على رقبتي خرقة من الصوف، وعمرت بقطع

من الجبن العتيق مصايد الفيران الثلاث، ونصبتها حول سريري كما تنصب الألغام الواقية حول سفينة من سفن الصليب الأحمر، وأطفأت مصباح النفط، وأغمضت عيني وأنا أسأل الله أن ينيم الغرائز البشرية في هذا «المركز» بضع ساعات، فلا تحدث جناية تستوجب قيامي ليلا وأنا على هذه الحال» (ص 7). ثم إن الكاتب ينتقل إلى لغة الإشارات التلفونية لعمد الريف: «الليلة؛ الساعة 8 مساء، بينما كان المدعو قمر الدولة علوان ماشيا على الجسر بالقرب من «داير» الناحية أطلق عليه عيار ناري من زراعة قصب، والفاعل مجهول، وبسؤال المصاب لم يعط منطقا وحالته سيئة، لزم الإخطار» (ص 7)، فاتحا الرواية على عالم معقد من تجاور اللغات واللهجات المختلفة التي يستخدمها أصحاب المهن والأشخاص المنتمون إلى المدينة والريف وطبقات الشعب المختلفة. ولسوف نعثر في صفحات الرواية على تمثيلات لا حصر لها لأشكال الوعي المختلفة من خلال تلفظات الشخصيات الرئيسية والثانوية، ومن خلال إعادة رواية هذه التلفظات من قبل الراوي الذي يقوم بالتعليق على أشكال الوعي هذه، ويشير، في أكثر من موضع، إلى عدم ملاءمة القوانين المستوردة، من بيئة غريبة على البيئة المصرية، حال المصريين في الريف الغارق في الجهل والفقر وسوء معاملة الحاكمين له.

لنلق نظرة على التعددية اللسانية المذكورة في «يوميات نائب في الأرياف».

أ - «ولم ألبث أن سمعت ببابي بوق سيارة «البوكس فورد» بها المأمور، ومعاون الإدارة، وبعض الجنود. فنزلت إليهم فوجدت كل شيء قد أعد ولا ينقصنا إلا كاتب التحقيق، فلم أعجب لأني ما أبطأت يوما في القيام إلى واقعة إلا كان السبب كاتب التحقيق، في أي بلد كان، وفي أي مركز. والتفت إلى الخفير وقلت: «أنت متأكد

أنك ناديت سعيد أفندي؟» فسمعت في الظلام صوت الحذاء الضخم يضرب الأرض، ولمحت يداً ترتفع بالتحية فوق (اللبدة) الطويلة ذات الرقعة النحاسية، وفماً يتحرك تحت شارب أسود كبير كأنه ذنب القط: «لبس القميص قدامي يا سعادة البك!» ورأينا أن ننطلق بسياراتنا فنمر بمنزل الكاتب فنستصحبه. فركبت أنا ومساعدي والمأمور سيارة النيابة حتى بلغنا منزلا قديما في طرف البلدة. فصاح الخفير وكان قد تعلق بسلم السيارة ليدلنا على الطريق. «انزل يا سعيد أفندي». فأطل الكاتب من نافذة قصية وهو في جلباب النوم. «حادثة؟» فصاح الخفير: «حادثة ضرب نار»، وما أشعر عندئذ إلا بيد المأمور قد خرجت من نافذة السيارة ونزلت على قفا الخفير. «يا خفير يا ابن... لبس القميص قدامك يا ابن الـ...». «وحياة رأس سعادة البك كان لابسه..» ولم أر ضرورة للتحقيق في هذه المسألة، فالأمر لا يخرج عن اثنتين: إما أن الخفير لا يعرف القميص من اللباس وهو شيء غير مستغرب، وإما أن سعيد أفندي قد عاد فخلع قميصه ونام من جديد، وهو شيء أيضاً غير مستغرب» ص 8.

في الاقتباس السابق يتجاور عدد من اللغات، بالمفهوم الباختيني، دون أن نشعر بأنها غريبة عن بعضها لأنها تمثل التعددية اللسانية اليومية في البيئة المصرية. هناك لغة الراوي التي تخبرنا تفاصيل المشهد، وتعلق موضحة ما يمكن أن يخفى على القارئ من تفاصيل مفسرة. إن لغة الراوي المشارك غير محايدة، كما هي في أعمال توفيق الحكيم الروائية جميعها، وتعليقاته وشروحاته التي تتوسط تلفظات الشخصيات توجه القارئ وجهة محددة وتجلو له خفايا هذا العالم الغامض من خلال عيني الراوي المشارك، الذي يمثل الشخصية المركزية في «يوميات نائب في الأرياف». إن الراوي هو المرآة التي تنعكس من خلالها الأحداث، ولكنها، كما نرى في الاقتباس السابق،

تسمح بمرور أشكال الوعي المختلفة في المشهد وتعرض تمثيلات اللغات واللهجات المختلفة دون تدخل كبير، وتكتفي بتأويل المشهد وإضافة حواش مفسرة له تصل حد الرسم الكاريكاتوري الساخر للشخصيات (وصف الراوي للخفير وملابسه وشاربيه).

اللغات الأخرى الواردة في الاقتباس (لغة الخفير التقليدية المنكسرة، لغة المأمور السلطوية الخشنة الآمرة، لغة كاتب التحقيق المتسائلة) توضح تناقضات هذا العالم، الذي يقوم الكاتب بإماطة اللثام عنه من خلال عيني الراوي المشارك. إننا هنا بإزاء رواية يعرف كاتبها كيفية استخدام أدواته ويدرك منظور النوع الروائي القائم على الحوارية والتعدد اللساني. إن توفيق الحكيم يتخلص من رؤيته المثالية للعالم، ويبتعد عن تسليط نزوعاته الفكرية على الشخصيات والأحداث.

ب - «ومثل أول المخالفين أمام القاضي الغارق في الأوراق فرفع القاضي رأسه ووضع منظاره السميك على أنفه، قال للماثل بين يديه:

- أنت يا رجل خلفت لائحة السلخانات بأن أجريت ذبح خروف خارج السلخانة.

- يا سيدي القاضي، الخروف... ذبحناه، ولا مؤاخذة، في ليلة حظ «عقبال عندك» بمناسبة طهور الولد.

غرامة عشرين «قرش». غيره...

فنادى المحضر. ونادى ثم نادى... مخالفات متتابعة كلها من ذلك النوع الذي مضى الحكم فيه... وقد تركت القاضي يحكم وجعلت أروح عن نفسي بمشاهدة الأهالي الحاضرين في الجلسة.. وقد ملأوا المقاعد و«الدكك» وفاض فيضهم على الأرض والممرات... فجلسوا القرفصاء كأنهم الماشية يرفعون عيونهم الخاشعة إلى القاضي وهو

ينطق بالحكم كأنه راع في يديه عصا. وضاق ذرع القاضي بذلك اللون المتكرر من المخالفات فصاح:

- فهموني الحكاية! الجلسة كلها خرفان خارج السلخانة!

وحملق في الناس بعينين كالحمصتين خلف المنظار الراقص على طرف أنفه، ولم يفطن أحد ولا هو نفسه لما في هذه العبارة من تعريض» ص 30.

في الاقتباس الأخير ثمة غلبة للغة المحاكمات السريعة التي لا تلتفت إلى دفاع المتهم. وهي تكشف عن ظاهرة غياب العدل وعدم ملاءمة هذا النوع من المحاكمات والقوانين للبيئة التي تطبق فيها، كما يشير الراوي في أكثر من موضع في «يوميات نائب في الأرياف». لكن البارز في الاقتباس هو وصف الراوي للحاضرين في الجلسة، وتشبيههم بالماشية والقاضي براع يحمل عصا. إن هذا الوصف يحدث أثرا باروديا Parody، نوعا من المحاكاة الساخرة، عندما يرد تساؤل القاضي عن كون «الجلسة كلها خرفان خارج السلخانة!» وهو أمر يدركه الراوي، ومن ثمّ القارئ، ولا يدركه القاضي أو الحاضرون في الجلسة. إن الراوي يقوم في مواضع عديدة من الرواية بإعادة توجيه الخطابات المختلفة والتشديد عليها لينتج نوعا من المحاكاة الساخرة، أو ينبه القارئ إلى الوضع الكارثي الذي تحياه الشخصيات ولا تدرك كارثيته.

نستنتج، مما سبق، أن «يوميات نائب في الأرياف» عمل يحفل بالتعددية اللغوية ومظاهر الحوارية والتعددية الأسلوبية والقدرة على تقديم مشهد روائي يحتفل بالسخرية والباروديا والحياة النابضة والغموض الساحر. إن توفيق الحكيم يتخلص من الزوائد الوصفية ومشاهد التأمل والتفكر الذاتيين التي احتشدت بها «عودة الروح»، مكتفيا بما هو ضروري للبنية الروائية، ما يكشف عن تسلسل الحدث

الروائـي وتطـوره الداخلـي وتفريعاتـه الجانبيـة الضروريـة. وهو، بهذا المعنى، يصل إلى نهاية العمل دون أن يجلو للقارئ أجواء الجريمة الغامضة التي تشكل مادة هذا العمل الروائي، مكتفيا بما كشفه لعيني القارئ من مشـاهد الفسـاد السياسـي والقضائي في مصر العشـرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين.

أما في أعماله الروائية الأخرى، «الرباط المقدس»[1] على سبيل المثـال، فـإن توفيـق الحكيـم يتخـذ مـن النوع الروائـي حاملا لأفكاره وحوارياتـه الذاتيـة، وتأملاتـه فـي الكون والمجتمـع وطبيعة العلاقات الإنسـانية المعقدة والتكوين النفسـي المعقد للمرأة. وهو لا يهتم في الأعمـال الروائيـة القليلـة، التـي كتبهـا بعد «عودة الـروح»، و«يوميات نائـب فـي الأريـاف» و«عصفور من الشـرق»، ببنيـة العمل الروائي بل بما يحشد في العمل من أفكار، وبتماسك الفكرة التي يحاول إيصالها للقـارئ، علـى عكـس مـا فعلـه في «عودة الروح» و«يوميات نائب في الأرياف» حيث يتجلى اهتمام الحكيم بتطوير النوع الروائي وتخليصه من تلعثم البدايات في أعمال الكتاب العرب والمصريين ممن سبقوه إلى عالـم الكتابة الروائية.

(1) توفيق الحكيم: الرباط المقدس، مطبعة الرغائب، القاهرة 1944.

التعددية الصوتية في «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي

بعد ما يزيد على ستين عاما من صدورها أول مرة لا زالت رواية «قنديل أم هاشم»[1] ليحيى حقي (1905-1993) أرضا خصبة للقراءة والتأويل، لا بسبب شاغلها المتجدد الخاص بعلاقة الشرق والغرب، ومحاولة حقي العثور على تركيب مادي - روحي يستطيع أن ينبه الأمة المصرية، ومن بعدها العربية، من سباتها، بل بسبب ما تحظى به هذه الرواية القصيرة المقتصدة، التي هي أقرب إلى طبيعة القصة القصيرة وكثافة عوالمها، من غنى داخلي وصنيع فني مغاير وإتقان للحيل السردية التي تمكن الراوي من الانتقال عبر أزمنة متطاولة دون أن يشعر القارئ أن ثمة خللا في البناء الفني للرواية.

في «قنديل أم هاشم»، التي تركز السرد على شخصيتها المركزية إسماعيل وتطيل التلبث حوله وتتيح لأفكاره، وتأملاته وتأويله لواقع المصريين في الأزمنة الحديثة، الحيز الأكبر من فضاء سردها، انشغال بنقل الرواية العربية في أربعينيات القرن الماضي من البلاغة القديمة المتخشبة إلى بلاغة العصر الحديث القائمة على حيوية اللغة وتفجرها ومحاولتها رسم ما يعتمل داخل الشخصية الروائية استنادا إلى المحيط

(1) نشرت رواية «قنديل أم هاشم» لأول مرة عام 1944، لكنني أعتمد هنا طبعة دار المعارف، فكل الاقتباسات الواردة في هذا القراءة تشير إلى صفحات تلك الطبعة. أنظر: يحيى حقي، قنديل أم هاشم، سلسلة اقرأ، العدد 18، دار المعارف، القاهرة، 1954.

الـذي تسـعى تلـك الشـخصية فـي إطـاره[1]. وعلى الرغـم من أن كل الأصـوات تتقطـر مـن خـلال الشـخصية المركزيـة، وتبـدو الحكايات والوصف ونقل كلام الآخرين وهي تمر عبر منشور شخصية إسماعيل، إلا أن عنايـة يحـي حقـي بتأثيـث روايته بالأصوات واللغات المتعددة، التي تستحضر جو الحارة المصرية، تدفع «قنديل أم هاشم» إلى احتلال موقع متقدم في تطور الرواية العربية في السنوات الأخيرة من النصف الأول مـن القـرن العشـرين. فعلـى مبعـدة منهـا، فـي الزمـن والصنيع الروائي، تقيم روايات توفيق الحكيم وتشخيصاته الأَلليغورية[2] لواقع مصـر بعـد ثـورة 1919 وتحديـد الناظم المركزي للشـخصية المصرية والقسـمة الماديـة - الروحيـة للعلاقـة بيـن الشـرق والغـرب، كما أنها مكتوبة في الفترة الزمنية التي كان نجيب محفوظ منشغلا فيها بتجريب شكل الرواية على موضوعات تاريخية فرعونية[3].

(1) يقول يحيى حقي في شيء من سيرته الذاتية: «كان علينا في فن القصة أن نفك مخالب شيخ عنيد شحيح، حريص على ماله أشد الحرص، تشتد قبضته على أسلوب المقامات، أسلوب الوعظ والإرشاد والخطابة، أسلوب الزخارف والبهرجة اللفظية والمترادفات، أسلوب المقدمات الطويلة والخواتيم الرامية إلى مصمصة من الشفاه، أسلوب الواوات والرغمذلكات، واللاجرمات والبيدأنات واللاسيمات، وأسلوب الحدوتة التي لا يقصد بها إلا التسلية.

كنا نريد أن ننتزع من قبضة هذا الشيخ أسلوبا يصلح للقصة الحديثة كما وردت لنا من أوربا، شرقها وغربها (ولا أتحول عن اعتقادي بأن كل تطور أدبي هو في المقام الأول تطور أسلوب.» يحيى حقي، كناسة الدكان «سيرة ذاتية»، دار الهلال، القاهرة 1991، ص 16–17.

(2) نشر توفيق الحكيم «عودة الروح» عام 1933، و«يوميات نائب في الأرياف» 1936، و«عصفور من الشرق» 1938، وفيها يمكن أن نعثر على سيولة أسلوبية وتعددية لسانية تبشر بتطور الرواية العربية في فترة مبكرة من ظهور النوع وترسخه في العربية.

(3) نشر نجيب محفوظ «عبث الأقدار» عام 1939، و«رادوبيس» 1943، و«كفاح طيبة» 1944.

لكن كيف استطاعت «قنديل أم هاشم»، بشريطها اللغوي القصير نسبيا، أن تشق للرواية العربية طريقا إلى أرض الرواية الحديثة التي تعنى بتمثيل عوالم متعددة وإضاءة دواخل الشخصيات، وجعل الرواية مناسبة للإفصاح عن المأزق الوجودي الذي تحياه شخصياتها؟

يقود يحيى حقي «بطله» إسماعيل، المأزوم على صعيد علاقته بأبناء حيه وبالقيم التي يعتنقها أهله، وبوطنه الذي ينعته بأقذع الألفاظ لكنه سرعان ما يحتضنه قابلا بكل تناقضاته وبؤسه وفقره وتخلفه، من الطفولة إلى الشباب، مارا بالكهولة، وانتهاء برحيله عن عالمنا طالبا له الرحمة على لسان الراوي الذي هو ابن أخيه. ويعتمد الكاتب في تشخيص هذه الفترات الزمنية المتطاولة التلخيص والحذف والقطع والإشارة العابرة القصيرة إلى سنوات طوال يعبرها الراوي، مفضلا الإضاءة المركزة الخافتة على أحداث بعينها تمثل بالنسبة له بؤرة المشهد وتلخيصا لتجارب سنوات مرت. وهو بذلك يقترب في روحية عمله السردي من شكل الرواية القصيرة أو النوفيللا التي تسعى إلى إضاءة حدث بعينه، وتركيز سردها حول شخصية بعينها، لتنبيه القارئ إلى الفكرة المحورية التي تقيم في أساس النص السردي. تلك هي غاية نصوص سردية خالدة في التراث الإنساني مثل «قلب الظلام» لجوزيف كونراد و«موت في البندقية» لتوماس مان، و«قصة موت معلن» لغابرييل غارسيا ماركيز.

تقترب «قنديل أم هاشم» من هذا المثال للتكثيف والاختزال، وتركيز البؤرة على أحداث دالة في السياق السردي، مهملة التفاصيل ومفضلة جلاء ما يضيء الفكرة الأساسية التي تلف وتدور حولها طوال الوقت دون أن تصرح بها. لكن ذلك ما كان ليتم لولا أن يحيى حقي اهتدى إلى ما يميز النوع الروائي عن غيره من الأنواع، أي إلى اشتماله على تعددية صوتية وتنوع في اللغات المستخدمة حتى ولو

كانت غاية الروائي النهائية تركيز بؤرة عدسته على شخصية بعينها أو حدث خاص يمثل بالنسبة له استبطانا لرؤيته الوجودية. ومن هنا فإن «قنديل أم هاشم» توفر مثالا مبكرا في الرواية العربية للاشتغال على تعددية الأصوات واستخدام أنواع من اللغات التي تتراصف جنبا إلى جنب في النص الروائي. ويمكن لنا، عبر دراسة أنواع هذه اللغات، بالمعنى الباختيني لمفهوم اللغات[1]، أن نعثر على تصور كامل يتصل برؤية يحيى حقي للسرد والرواية.

في هذه الرواية، الحائرة كما قلنا بين شكل الرواية القصيرة (النوفيلا) والقصة القصيرة، يستخدم حقي اللغة اليومية التي كان يستخدمها أبناء الحارة المصرية في أربعينيات القرن الماضي، كما يستخدم لغة مثقفة أقرب إلى أن توظف في خدمة ثيمة الرواية التي تثير ما أثارته قبلها رواية «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم حول علاقة الشرق بالغرب، وانتصار يحيى حقي للحكمة الشرقية، وربما للأسطورة الشرقية التي تمثل بالنسبة له العلاج الشافي إذا كان أصحابها يؤمنون بها إيمانا عميقا لا يتحولون عنه. ويسهم استخدام تفاصيل المكان وحوارية الأصوات في «قنديل أم هاشم» في توفير مختبر للرواية العربية في فترة مبكرة من ازدهار الشكل في أربعينيات القرن الماضي وتوصله إلى حلول بخصوص اللغة وسيولة السرد ومحاولة

---

(1) للتعرف على تصنيفات باختين ورؤيته النظرية لتعدد اللغات أو التعددية اللسانية أنظر:

M.M. Bakhtin، The Dialogic Imagination: Four Essays، Edited by Michael Holquist، Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist، University of Texas Press، Austin، 1981.

وبالعربية: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم: محمد برادة، دار الأمان، الرباط 1987.

وكذلك: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1996.

تقديم الرؤى المتصارعة في الرواية دون أن تظهر يد الكاتب التي تحرك الشخصيات من خلف، ما يوفر تعريفا أكثر دقة للنوع ويبين عن تطور الكتابة الروائية العربية في فترة مبكرة من نشوئها.

يفتتح يحيى حقي السرد في «قنديل أم هاشم» بمشهد دال يصف قدوم عائلة الشيخ رجب عبد الله إلى القاهرة وسكناهم في حي السيدة بجانب مسجد السيدة زينب. ويمكن أن نرصد في القسم الأول من الرواية عددا من الأساليب واللغات التي تستخدمها الشخصيات، أو التي تجري أسلبتها أو التعبير عنها بصورة بارودية للتوصل إلى تمثيل ساخر لتصرفاتها وإضاءة الفكرة المركزية التي تسعى الرواية إلى التشديد عليها في سياق السرد أو في الصفحات الأخيرة من الرواية.

في الصفحة الأولى من الرواية يستخدم يحيى حقي سردا يبدو في ظاهره محايدا لكنه في الحقيقة محتشد بالسخرية والتهكم والهجاء والصدور عن رؤية متعالمة سوف نفهم أسبابها في الصفحات التالية من الرواية. هنا استعادة لزيارة العائلة الأولى لمسجد السيدة زينب، فعائلة الشيخ رجب الآتية من الريف تبدي ورعا وتقديسا لمقام السيدة لا يبدو أن الراوي، وهو أحد أحفاد الشيخ رجب، يؤمن به، بل إنه يسخر منه ويقوم بتمثيله بصورة هزلية.

«كان جدي الشيخ رجب عبد الله إذا قدم القاهرة وهو صبي مع رجال الأسرة ونسائها للتبرك بزيارة أهل البيت، دفعه أبوه إذا أشرفوا على مدخل السيدة زينب - وغريزة التقليد تغني عن الدفع - فيهوي معهم على عتبته الرخامية يرشقها بقبلاته، وأقدام الداخلين والخارجين تكاد تصدم رأسه. وإذا شاهد فعلتهم أحد رجال الدين المتعالمين أشاح بوجهه ناقما على الزمن، مستعيذا بالله من البدع والشرك والجهالة، أما أغلبية الشعب فتبسم لسذاجة هؤلاء القرويين -

ورائحة اللبن والطين والحلبة تفوح من ثيابهم - وتفهم ما في قلوبهم من حرارة الشوق والتبجيل، لا يجدون وسيلة للتعبير عن عواطفهم إلا ما يفعلون: والأعمال بالنيات» ص 5.

بالرغم من أن الكلام السابق كله يرد على لسان الراوي الغفل من الاسم إلا أننا نعثر على حشد من اللغات المتداخلة التي يهجن بعضها بعضا، ما يحول دون القارئ وتبين الصوت الذي يتكلم أو يشكل خلفية هذا الكون اللغوي المعقد أو المواقف اللفظية التي تتخذها طبقات وفئات اجتماعية ذات أصول مختلفة، ريفية ومدينية، من ظاهرة معينة هي العلاقة التي تقوم بين عائلة الشيخ رجب ومقام السيدة زينب، بصورة محددة، أو بين الآتين من الريف وهذا المقام المقدس في الحياة الشعبية المصرية. هناك في السطور الأولى لغة الراوي المحايدة، التي نشتم منها لغة متعلم مثقف له رؤيته المحددة للأشياء والعالم. لكن هذه اللغة التي تبدو محايدة في ظاهرها سرعان ما تقطعها جملة تكشف عن موقف الراوي من هذا التقديس والتبجيل الذي تكنه عائلة الشيخ رجب للمقام (وغريزة التقليد تغني عن الدفع)، ويلي الجملة وصف كاريكاتوري لحركة تقبيل العتبة، وسخرية ضمنية من هذه الحركة من خلال وصف اصطدام أقدام الداخلين والخارجين برأس الشيخ رجب. إننا نعثر في السطور الأولى على ما يسميه باختين الأسلبة، أي التهجين القصدي للغات بحيث تتراصف هذه اللغات جنبا إلى جنب دون أن تختلط ببعضها. إن وعي الراوي لانفصال هذه اللغات عن بعضها هو الذي يجعلنا نميز هذه التلفظات ضمن الكون اللغوي الأوسع للرواية، وهو ما يجعل نص يحيى حقي «قنديل أم هاشم» ينتسب للنوع الروائي ويجدد اللغة الأحادية العمياء للرواية في زمنه. إنه يعمل على تشخيص اللغات ويمكن فئات وطبقات وأشخاصا متعددين من الظهور بصورة ضمنية في نصه الروائي، أي دون أن

يضطر إلى إعطاء صوت لهؤلاء الأشخاص وتلك الفئات في الرواية، إذ يكفينا استعمال لغاتهم حتى نتبينهم هناك في خلفية المشهد.

في الاقتباس السابق، الذي يشكل مفتتح الرواية نعثر على: لغة رجال الدين من أبناء الأزهر، وعلى لغة أبناء المدينة في مقابل لغة أبناء الريف، وعلى حكم أبناء المدينة على أبناء الريف، وتفهمهم لتصرفاتهم. لكن صوتا متعاطفا يخترق كل هذه اللغات وما تعبر عنه من رؤى. إنه صوت الراوي الذي يصف ويلخص الأحداث، فينبه إلى تمكن غريزة التقليد من الإنسان، ويعلن موقفه من موقف رجال الدين من فعلة أشخاص مثل عائلة الشيخ رجب في مدخل مسجد السيدة زينب. وما يهمنا في هذا الصوت أنه يبدو تمهيدا لما سيحدث في الرواية فيما بعد، أي قبل أن نتعرف على إسماعيل ونشهد انقلابه من حال إلى حال، ثم تسليمه بأن السمات الحضارية للشعوب تجعل الأفراد مجرد ممثلين لها، وأن الإيمان الروحي بالأشياء أقوى من المادة والاكتشافات العلمية. إن تعليقات الراوي التي تتخلل الوصف هي بمثابة تهيئة للقارئ لما سيأتي في الصفحات التالية.

في الفقرة التي تلي الفقرة التي اقتبسناها سابقا نعثر على تعددية لسانية اجتماعية وتداخل للغات بصورة تهيئ لظهور الحبكة التي تبنيها الرواية.

«وهاجر جدي - وهو شاب - إلى القاهرة سعيا للرزق، فلا عجب أن اختار لإقامته أقرب المساكن لجامعه المحبب، وهكذا استقر بمنزل للأوقاف قديم يواجه ميضأة المسجد الخلفية، في الحارة التي كانت تسمى (حارة الميضة). «كانت»، لأن معول مصلحة التنظيم الهدام أتى عليها فيما أتى عليه من معالم القاهرة. طاش المعول وسلمت للميدان روحه، إنما يوفق في المحو والإفناء حين تكون ضحاياه من حجارة وطوب!» (5-6).

لنسأل أنفسنا هنا: من الذي يتكلم في الفقرة السابقة؟ هل هو الراوي أم الكاتب أم شخص آخر لا يظهر في النص؟ إن تعدد الأصوات، ومن ثمّ تعدد اللغات، يقيم حوارية مركبة للأساليب والتصورات والرؤى والمواقف الأيديولوجية، ويعيد التشديد على مواقف بعينها ضمن طبقات هذا النص شديد الغنى والحيوية. في الفقرة السابقة حذف لفترة زمنية لا نعلم طولها، لكن الراوي يخبرنا أن حادث تقبيل عتبات السيدة زينب قد أفضى بالشيخ رجب إلى الانتقال إلى المقام العزيز على قلبه. لقد أصبح الآن شابا واختار السكنى إلى جانب مقام السيدة زينب. لكن هذا الوصف والتلخيص السابق لمصير عائلة الشيخ رجب سرعان ما تقطعه تعليقات جانبية عن الحارة التي هدمت ولم تعد موجودة. ونفهم من هذه التعليقات، التي تغني معرفتنا بالأجواء المحيطة والفضاء الزماني - المكاني الذي يشكل عالم الرواية، أن مسكن العائلة قد يكون هدم في مرحلة لاحقة، لكننا لا نعلم في أي زمن، أكان ذلك بعد عودة إسماعيل من بريطانيا، أم أن ذلك حصل في زمن الراوي الذي يخبرنا أنه ابن أخي إسماعيل.

إن التقنيات السردية التي يستخدمها يحيى حقي في «قنديل أم هاشم» هي من ذلك النوع الذي يضفي في أحيان كثيرة غموضا على النص السردي، ويسدل غلالة رقيقة تحدث أثرا سحريا تعزيميا على النص. فما معنى هذه العبارة التي تعترض السرد فجأة وتنقلنا إلى عالم آخر بعيدا عن انتقال العائلة من الريف وسكناها القاهرة: «طاش المعول وسلمت للميدان روحه، إنما يوفق في المحو والإفناء حين تكون ضحاياه من حجارة وطوب!» من الذي يتكلم هنا؟ هل هو الراوي؟ أم الكاتب المختفي خلفه؟ أم صوت آخر سيلتحم بصوت إسماعيل في الصفحات الأخيرة من الرواية، أي عندما يثوب إلى رشده وينشئ تركيبا معقدا من العلم والخرافة يشفي به جموع الجهلاء

والريفيين الفقراء من المرض؟ ومن الذي تقصده العبارة وتخصه بقدرة المحو والإفناء، أهو المعول أم الزمن الذي تكني عنه بالمعول؟ إن الغموض اللغوي هنا يضفي على السرد غنى يصعب تحديده، لكنه يتصل في النهاية بالأطروحة التي تحملها هذه الرواية عن علاقة الشرق بالغرب، والأهم من ذلك علاقة المصريين بأنفسهم.

تنتسب اللغة هنا إلى حقل آخر من التعبير. إنها تخرج عن السياق وتقيم لوحدها في صقع آخر من عالم السرد، في ثنايا أطروحة الشرق والغرب اللذين لن يلتقيا، والشرق الذي لا يشفيه سوى الإقامة في أسطورته. صحيح أنها تنتسب في ظاهرها إلى لغة التعليقات الجانبية التي تصدر عن الراوي في معظم صفحات الرواية، لكنها تكتسب فرادتها من كونها تضيء ما سيحدث في الرواية فيما بعد، وكذلك من كونها تتوافق مع الرؤية التي سيحيا بها ويموت إسماعيل الشخصية المركزية في «قنديل أم هاشم».

يمكن القول إن المقاطع الافتتاحية الأولى في الرواية هي أقوى اللحظات في «قنديل أم هاشم». إنها تشخص حركة الحياة في النص، وتلقي ضوءا قويا ساطعا على مصائر شخصياته؛ وهي إلى جانب كونها تختزل في ثناياها تعددية لغوية، لا نعثر عليها في النصف الأخير تقريبا من الرواية، تنتمي، في معظمها، إلى ذلك النوع من التأمل الفلسفي الذي يمفصل العلائق داخل الرواية ويعيد موضعة الرؤية الكلية لها كلما ظن الكاتب أنه أضاع خيط السرد. هكذا يرسم يحيى حقي كيف تفني عائلة الشيخ رجب نفسها من أجل أن يحيا إسماعيل.

«إذا أوى إلى فراشه فعندئذ، وعندئذ وحسب، تشعر الأسرة أن يومها قد انقضى، وتبدأ تفكر فيما يلزمه في الغد. كل حياتها وحركاتها وقف على توفير راحته. جيل يفني نفسه لينشأ فرد واحد من ذريته. محبة وصلت من قوتها إلى عنفوان الغريزة الحيوانية. الدجاجة القلقة

ذات النظرة المتجسسة الحذرة ترقد على بيضها مشلولة الحركة ذليلة العين، كأنها راهبة تصلي... هل هي هبات من فيض كريم؟ أم جزية جبار مستبد، إرادته حديد، له في كل عنق طوق، وفي كل ساق قيد؟ تعلق هذه الأسرة بولدها، تعلق مسلوب الحرية والإرادة!» (ص 8-9).

لا تعددية لغوية هنا بالمعنى الذي رأيناه في فقرات سابقة، بل سرد مكثف تقطعه هذه العبارات التي تجاهد لكي تؤول طبيعة العلاقة بين الأسرة وابنها الذي تريد له أن يتعلم ويصعد في السلم الاجتماعي ساحبا معه عائلته مستورة الحال. إنها لغة أقرب ما تكون إلى لغة الكاتب الذي يلتصق بصوت الراوي، ويقيم داخل تجاويفه. لكن هذه اللغة التأملية المتسائلة، التي تقيم توازيا بين ما يفعله البشر وما يؤديه الحيوان غريزيا، بين التصرف الإرادي الذي يقترب من الغريزة والانقياد المحموم لفكرة تضحية الجماعة من أجل الفرد، تهيئ القارئ لما سيحدث فيما بعد من تضحية العائلة براحتها وطعامها من أجل ذهاب إسماعيل لدراسة طب العيون في بريطانيا.

في الصفحات التالية نقرأ سردا سريعا لحالة العائلة قبل سفر ابنها للدراسة في الخارج، ويستخدم الكاتب هنا أساليب الحذف والتلخيص والإشارة المقتضبة والقفز الزمني والتعليق الجانبي للراوي، ونقل الحوارات القصيرة التي تضيء المشهد، كما هو الحال في القسم الثاني الذي يتحدث عن تقدم إسماعيل في تعليمه المدرسي.

«سنة بعد سنة وإسماعيل يفوز بالأولية، فإذا أعلنت النتيجة دارت أكواب الشربات على الجيران، بل ربما شاركتهم المارة، وزغردت (ما شالله) بائعة الطعمية والبصارة، وفاز الأسطى حسن - الحلاق ودكتور الحي - بحلوانه المعلوم، وأطلقت الست عديلة بخورها وقامت بوفاء نذرها لأم هاشم. فهذه الأرغفة تعد وتملأ بالفول النابت وتخرج بها

أم محمد تحملها في مقطف على رأسها: ما تهل في الميدان حتى تختطف الأرغفة، ويختفي المقطف، وتطير ملاءتها، وترجع خجلة تتعثر في أذيالها ضاحكة من جشع شحاذي السيدة، وتصبح حادثتها فكاهة الأسرة بضعة أيام يتندرون بها» (ص 9-10).

في الاقتباس السابق يعثر القارئ على تراصف اللغات إلى جانب بعضها بعضا. في بداية الاقتباس سرد مقتصد لكنه مروي على لسان أهل إسماعيل وسكان حيه البسطاء. هنا يختفي الراوي المتعلم ويحل محله راو ينقل الكلام بصيغته الشعبية المحببة معيدا تشخيص لغة البائعين وأصحاب المهن، ولغة أم محمد التي يعيد الراوي صوغها بلغة فصيحة هي أقرب إلى لغة الكاتب منها إلى لغة أهل الحارة. لكن هذه التعددية اللسانية محمولة على ما يسميه ميخائيل باختين الصوغ البارودي الذي يهدف إلى إضفاء المرح على المشهد وتبيان الفروق بين لغة الراوي الفصيحة الأقرب في رؤيتها وعالمها التصوري إلى لغة المثقفين، أي إلى لغة الكاتب الذي كان يتأمل، ويحاول تفسير غريزة العطاء لدى عائلة إسماعيل. لكن هذا المشهد الحواري الذي يقدم لنا علاقة أفراد الحارة المصرية بعضهم ببعض، ويرسم لوحة المهن والفضاء المكاني للحارة، يهدف إلى التأكيد على التعليق المتخلل السابق المتصل بالتضحية وإفناء العائلة نفسها في سبيل فرد فيها.

إننا في الصفحات التالية بإزاء نص تمتزج فيه التعددية اللسانية بحوارية أصوات الباعة والشحاذين والمومسات اللواتي يطلبن بركة أم هاشم، والضحكات التي تتعالى في المقاهي والخمارات في فضاء الحارة، في الوقت الذي ينوس فيه ضوء قنديل أم هاشم الذي سيمثل هو الآخر شخصية محورية في الرواية إلى جانب إسماعيل. تقطع هذا الكون اللغوي المتعدد شديد الحيوية تعليقات الراوي، الذي يختلط صوته بصوت إسماعيل، أو أنه يبدو أحيانا صدى لصوت إسماعيل بعد

عودته من أوروبا. ثمة تصاد بين الأقسام الأولى من الرواية، من خلال صوت الراوي، والأقسام الأخيرة عبر صوت إسماعيل. كأن صوت الراوي يستشرف في الأقسام الأولى ما سيؤول إليه حال إسماعيل بعد عودته من أوروبا، ساخطا في البداية مناديا بالعلم الغربي، محطما قنديل أم هاشم، ثم هادئا وقد أشع في قلبه وهج أسطورة الشرق وإيمانه الذي لا تفسير له، داعيا في النهاية إلى مزيج سحري من العلم الدنيوي الممتزج بالمعرفة اللدنية.

إذا انتقلنا إلى القسم الذي يستعيد فيه الراوي فترة إقامة إسماعيل في بريطانيا ليتعلم طب العيون فإننا لن نعثر على هذه الحيوية اللغوية التي توافرت في الأقسام الأولى من الرواية. تلك الفترة يروى عنها بعد عودة إسماعيل إلى مصر ويجري تلخيصها في أقل من سبع صفحات. يتسيد صوت الراوي النص هنا مسرعا للحديث بلغة تقريرية، لا أعماق لها، عن تفوق إسماعيل في دراسته وتمكنه من أسرار طب العيون، وعلاقته بماري التي وهبت له نفسها ثم تركته بعد أن غيرت رؤيته للأشياء والعالم والعلاقات الإنسانية. في هذه الصفحات يميل الكاتب إلى اختزال التجربة وخلق مقابلات وتضادات حاسمة قاطعة بين الشرق والغرب، وكأني به يطبق مقولة الشاعر الإنجليزي روديارد كبلنغ «إن الشرق شرق والغرب غرب، ولن يلتقيا».

«رأته يطيل جلسته بجانب الضعفاء من مرضاه، ويخص بعطفه من يلحظ فيه آثار تخريب الزمن للأعصاب والعقول - وما أكثرهم في أوربا. يجلس صامتا ينصت لشكواهم. وكان أكبر كرم منه أن يماشي منطقه منطقهم المريض. لحظته (ماري) وحلقة المرضى والمهزومين تطبق عليه يتشبثون به. كل يطلبه لنفسه. فأقدمت وأيقظته بعنف:

- أنت لست المسيح بن مريم! «من طلب أخلاق الملائكة غلبته أخلاق البهائم!» و«الإحسان أن تبدأ بنفسك».

هؤلاء الناس غرقى يبحثون عن يد تمد إليهم، فإذا وجدوها أغرقوها معهم! إن هذه العواطف الشرقية مرذولة مكروهة، لأنها غير عملية وغير منتجة» (ص 31).

يغلب في هذه المقاطع التي تتحدث عن علاقة الشرق بالغرب الخطاب المباشر، الأخلاقي والتعليمي والعاطفي للكاتب الملتصق بالراوي. ومع أن الراوي ينقل حوارات مختزلة مكثفة بين إسماعيل وماري، إلا أن القارئ لا يستطيع مفصلة وجود ماري، كممثل للغرب ومشخص لعاداته وناقل لفلسفته ورؤيته للعالم في «قنديل أم هاشم». إن الراوي يلجأ إلى ضرب الأمثال عندما ينقل بعض حديث ماري مع إسماعيل، ما ينفي عن ماري سماتها الشخصية ويحولها إلى مجرد شخصية نمطية مسطحة. لقد أراد الكاتب التشديد على فردية الغرب وماديته، وانتقال هذه العدوى لإسماعيل حتى أصابه المرض وتمكن منه، ثم انتصر عليه بعد عودته إلى قلب عالمه الروحي الشرقي.

لكن هذه الصياغة المركبة لعلاقة الشرق والغرب لا تجد تشخيصا قويا لها في «قنديل أم هاشم». فالرواية تتحول في صفحاتها الأخيرة إلى مجرد رواية أطروحة حيث تلتهم عملية البحث عن حل لعرى حبكتها، بتوليف علاقة خرافية بين العلم والإيمان، بين البساطة والارتقاء الاجتماعي على الطريقة الغربية، بين التفاني في خدمة الطبقات الاجتماعية الفقيرة وتحول إسماعيل إلى رجل سمين أكول مهلهل الهندام محب للنساء، وهو الأمر الذي لا يتفق مع الأقسام الأولى من الرواية التي تشع في بداياتها بنص مدهش في حيويته وقدرته على تطوير النوع الروائي الوافد إلى العربية في بدايات القرن الماضي.

«وخرج إسماعيل من الجامع وبيده الزجاجة وهو يقول في نفسه للميدان وأهله:

- تعالوا جميعا إليّ! فيكم من آذاني، ومن كذب عليّ، ومن غشني، ولكني رغم هذا لا يزال في قلبي مكان لقذارتكم وجهلكم وانحطاطكم، فأنتم مني وأنا منكم. أنا ابن هذا الحي، أنا ابن هذا الميدان. لقد جار عليكم الزمان، وكلما جار واستبد، كان إعزازي لكم أقوى وأشد.

ودخل الدار ونادى فاطمة! لا تيأسي من الشفاء. لقد جئتك ببركة أم هاشم! ستجلى عنك الداء، وتزيح الأذى، وترد إليك بصرك فإذا هو حديد...

وشد ضفيرتها واستمر يقول:

وفوق ذلك، سأعلمك كيف تأكلين وتشربين، وكيف تجلسين وتلبسين، سأجعلك من بني آدم» (ص 55-56).

هنا يكمن التعارض الداخلي الذي يشق الرواية من داخلها، ويبقيها مفتوحة على الروايات التي كتبت بعدها متناولة الثيمة نفسها، علاقة الشرق بالغرب والأثر المزلزل الذي ينتج عن هذه العلاقة ويجعل الذات القومية، وربما الفردية، تضطرب بين عالمين يلتقيان ولا يلتقيان.

ما بعد نجيب محفوظ

في غياب نجيب محفوظ (1911-2006) يصبح الرجل مفتوحا ككتاب، يتحول إلى نص تتعدد قراءاته ويكون مفتوحا على التأويل والتقليب والغوص في الأعماق. في غيابه يصير أكثر حضورا، وتعيش نصوصه حياتها دون أن تتعثر بصاحبها ويقارن بين الشخصيات ومبدعها، كما جرى في عدد لا يحصى من الكتب والدراسات والمقالات التي جعلت بعض شخصيات محفوظ انعكاسا مرآويا له، واستنتجت أنه يقف خلف كمال عبد الجواد مثالا لا حصرا، وأنه يلقم الشخصية رؤيته وأفكاره الوفدية.

هذا نقد وتأويل يختزل النص، ويحول الرواية إلى مونولوج طويل لما يدور في نفس المؤلف. وهو أيضاً نقد يتنكب معنى الكتابة الروائية، ويخطئ في التعرف على السمات النوعية لهذه الكتابة التي تأخذ صاحبها في اتجاه تخليق عوالم لها استقلاليتها وطاقتها الخلاقة وقدرتها على التشبه بالحياة خارج الكتاب. ونحن نعلم أن محفوظ في رواياته كان عينا ثالثة مفتوحة على وسعها لترصد التحولات التي تعتمل في قلب المجتمع المصري في معظم سنوات القرن العشرين؛ وقد عاش الرجل ما يقارب القرن من الزمان. وهو، رغم تأثره الواضح بسرد مارسيل بروست «في البحث عن الزمن الضائع» وبأسلوب تيار الوعي في أعماله التي أنجزها في حقبة الستينيات بصورة خاصة، إلا أنه كان صارما في موضوعيته الروائية، راغبا في إعادة تمثيل الحوادث الاجتماعية والسياسية، والتحولات العميقة في المجتمع المصري.

استطاع نجيب محفوظ بالمثابرة، والقدرة على تمثل المنجز

الروائي في العالم، أن يجعل الكتابة الروائية، المجتلبة من تاريخ الآداب الأخرى، نوعا أصيلا في سلسلة الأنواع الأدبية العربية، فكان أن تحولت الرواية من ضيف في سلسلة تلك الأنواع إلى واحد من سكان البيت الأصلاء.

لا أحد من الكتاب العرب في القرن العشرين، سوى طه حسين، كانت له المكانة التي احتلها نجيب محفوظ. روائي عمل بدأب حتى آخر لحظة في حياته على الإخلاص للكتابة الروائية حتى إنه يعد أغزر الروائيين العرب إنجازا. ظل يكتب حتى وهو في التسعين من العمر متذكرا أحلامه التي يصوغها صوغا قصصيا، معيدا تأمل تجربته المديدة في الحياة بعين الروائي وقلب المتصوف. في إنجازه الروائي يتحقق شرطان: الأول متعلق بكتابة تاريخ المجتمع المصري في القرن العشرين على هيئة سرد روائي حي تعلق شخصياته بالذاكرة فلا تزايلها؛ من ينسى السيد أحمد عبد الجواد أو كمال عبد الجواد، أو سرحان البحيري أو عيسى الدباغ؟ أما الشرط الثاني فمتصل بالأسلوب، بالشكل الروائي الذي حقق على يدي محفوظ نضجا وضع الرواية العربية في أفق الكتابة الروائية العالمية فكان أن نال محفوظ نوبل للآداب عام 1988 كأول عربي يحظى بهذه الجائزة.

إنه يجدد لغة الكتابة الروائية، مازجا لغة الحياة اليومية باللغة المثقفة المتعلمة الراقدة في بطون الكتب. هل يمكن القول إن محفوظ ضخ حياة جديدة في اللغة العربية، وثوّر لغة القاموس؟ نعم إنه واحد من مجددي حياة اللغة العربية في القرن العشرين. في رواياته تعيش هذه اللغة حياة أخرى وسرعان ما تصبح جزءا من القاموس الحي.

من بين أعماله الروائية جميعا تحظى ثلاثية نجيب محفوظ بموضع خاص في تاريخ الرواية العربية؛ فهي ربما تكون أنضج عمل روائي عربي في لحظة نشره (1956-1957)، وهي ذروة إنجاز

محفوظ تأخر نشره أربع سنوات تقريبا لأنه كان قدمه لسعيد السحار عام 1952 في مجلد واحد في عنوان «بين القصرين» فاستغرب الناشر ضخامة العمل فرده إلى محفوظ ليعود فيطلبه منه بعد سنوات لينشره في ثلاثة أجزاء: بين القصرين (1956)، قصر الشوق (1957)، السكرية (1957)، بعد أن كانت نشرت مسلسلة في مجلة «الرسالة الجديدة» بدءا من عام 1954.

من هنا تبدو الثلاثية، بما أحاط بها من سوء طالع في البدايات، وتأخر ظهورها عددا من السنوات، رغم أن محفوظ انتهى من كتابتها في نيسان عام 1952، أي قبل اندلاع ثورة الضباط الأحرار في تموز من العام نفسه، وكأنها الولادة الحقيقية للرواية العربية في القرن العشرين. كانت الأعمال التي أنجزت قبلها بمثابة تمارين لكتابة الرواية وتأصيل هذا النوع في الأدب العربي، لكن عثرات البدايات وتأتأة الوليد في سنواته الأولى ظلت تسم تلك الأعمال. يصدق ذلك على «عودة الروح» لتوفيق الحكيم و«قنديل أم هاشم» ليحيى حقي. أما في الثلاثية فإن القارئ يقع على عالم روائي ممتد وأجيال تتعاقب، وعوالم ومصائر تتقاطع، وأمكنة وأزمنة تعيد رسم صورة المجتمع المصري في حالة مخاض من 1917 إلى 1944، أي أن الرقعة الزمنية التي يغطيها هذا العمل المركزي في منجز نجيب محفوظ الروائي تجمع معا آثار الحربين العالميتين الأولى والثانية على الأمة المصرية.

يمكن وصف الثلاثية، التي تزيد صفحات أجزائها الثلاثة عن ألف ومائتي صفحة، بأنها تنتمي إلى ما يسمى في نظرية الرواية بالرواية النهر Roman Fleuve أي ذلك الشكل من أشكال الكتابة الروائية الذي يأخذ على عاتقه أن يصور تطور الحياة وتقلبات السياسة والمجتمع، والتحولات الاقتصادية الكبرى، وخلخلة الأفكار والعقائد والأيديولوجيات في المجتمعات، من خلال تصوير

أجيال متعاقبة تتآلف فيما بينها وتصطرع. وذلك ما نراه في الثلاثية عبر تصوير أجيال من عائلة السيد أحمد عبد الجواد، التي أراد لها نجيب محفوظ أن تمثل نماذج متعارضة، ومذاهب اجتماعية وسياسية وفكرية مختلفة ومتصارعة في المجتمع المصري في الفترة الزمنية الممتدة بين الحربين العالميتين. ومع أن الصراع الناشب يبدو داخل العائلة، التي فيها التقليدي والراغب في دخول عصر الحداثة، المؤمن والملحد، الذي يقترب من فكر الإخوان المسلمين ومن يتخذ من الفكر الشيوعي أداته لتغيير المجتمع، إلا أن محفوظ عمل على أن تنمذج شخصياته عالم السياسة والمجتمع والفكر في مصر خلال النصف الأول من القرن العشرين.

من هنا فإن الثلاثية هي صورة مصر في زمن الانتداب البريطاني والصراع مع الاستعمار والملكية المتحالفة معها، وهي المؤشر على ما كان يمور في قلب مصر من تحولات ستجد تعبيرا عنها في ثورة يوليو التي قام بها الراحل جمال عبد الناصر هو ورفاقه من الضباط الأحرار عام 1952. ولأن محفوظ كان يعي أن العمل الروائي ليس كتاب تاريخ، فإن بنية الثلاثية تلتزم تسلسل الأحداث والتحولات داخلها دون وعظ أو تبشير، وتترك شخصياتها تنمو حرة على الورق لها حيواتها ونزواتها الخاص وهذا يعني أن مركز عمل محفوظ الروائي يتمثل في مشروعه لكتابة تاريخ مصر الحديثة، لا التعبير عن رؤيته الفكرية، ونظرته الصوفية الغنوصية إلى العالم بصورة أساسية.

إن عظمة هذا العمل السردي الكبير تتمثل، في أحد جوانبها، في قدرة محفوظ على تقديم تاريخ مواز للمجتمع المصري يطلعنا على رؤى البرجوازية المصرية الصغيرة، وأحلامها وأتواقها إلى الثورة وطرد المحتل الأجنبي والتخلص من حكم الملكية التي ضيعت مصر وتحالفت مع المحتل. وقد استطاع محفوظ تحقيق هذا

التوازن الخلاق بين الشكل الروائي ومنطوقه كتاريخ رمزي للمجتمع المصري من خلال قدرته على هضم تاريخ الكتابة الروائية الغربية واستدخالها في نصه الروائي. ونحن نعثر في الثلاثية على تأثيرات وتوازيات غائرة مع العوالم الروائية لإميل زولا وبلزاك وغوستاف فلوبير وغالزويرثي ومارسيل بروست، فعلى صفحات الثلاثية يلتقي هؤلاء مفسحين الدرب لنضوج روائي عملاق ستطلع الكثير من أعماله وشخصياته التالية من معطف ذلك العمل الروائي الكبير.

لكن محفوظ، وهذا ما لم يتكرر حتى هذه اللحظة في الرواية العربية، يتمتع بالطاقة الخلاقة التي مكنته من الانقلاب على عالمه الروائي الذي كرسه كواحد من أهم مرسخي مفهوم الرواية الواقعية في الأدب العربي. وقد اكتشفت مع الوقت أن هذا الوهم السائر بين النقاد والقراء، والذي يسجن محفوظ ويدرجه في سياق الكتابة الواقعية «البلزاكية» عموما، يغمط حق الروائي العربي الراحل وينكر عليه تنوع عالمه الروائي ومحاولته الدائبة لفتح آفاق جديدة أمام الإبداع الروائي بالعربية.

كان نجيب محفوظ موجودا في ذاكرة الروائي العربي الجديد كخلفية للمشهد الروائي، ومؤثر فاعل ومحرك داخلي ومحرض على تجاوز الذات. كان ينتصب عملاقا يصعب على الروائي الجديد التيقن من أنه قد تخلص من ثقل تأثيره، أو أنه قادر على قتله (بلغة فرويدية). ومن ثمّ فإن من الصعب بحث كيفية تطور الرواية العربية دون تقديم قراءة تفصيلية لعمل محفوظ الروائي والقصصي، أو مجرد الأخذ بالحسبان أن محفوظ مجرد خط فاصل في عملية تطور الرواية العربية. ومع أن النقد العربي، المتعاطف مع تجربة الستينات والسبعينات الروائية، ينطلق في قراءته من الخط الفاصل الذي يقسم تاريخ الرواية العربية إلى مرحلة محفوظ وما بعد محفوظ، فإن أهمية

محفوظ تتجاوز هذا الوضع الذي سجناه فيه وتشترك رواياته التي كتبها في فترة الستينات بجذور نسب مع الرواية العربية الجديدة.

يتواجد نجيب محفوظ على الدوام في خلفية المشـهد الروائي العربي الجديد وتشـكل طريقته في التعبير عن العالم أسـلوبا يحاول الروائي الجديد الانقطاع عنه بصورة جذرية، فلا يمكن أن يتم تجاوز العالـم القديـم مـا لـم يتم تجاوز نجيـب محفوظ وعالمه الروائي؛ أي دون تجاوز النظرة التقليدية إلى تحولات المجتمع المصري وصعود البرجوازية ومشكلاتها. ومع ذلك يبقى السؤال الخاص بعمل محفوظ الروائـي، وبنيـة هـذا العالـم الداخليـة ورؤيتـه للعالـم، مطروحا بقوة، إشـكاليا ومثيـرا للجـدل، خلافيـا ومولدا للكثير مـن الأجوبة. ويدفعنا هـذا الوضـع إلـى التسـاؤل: هـل يعـد نجيب محفـوظ مهما فقط على الصعيـد التاريخـي كمـا يدعـي البعض؟ هل هو مجرد عتبة من عتبات تطور الرواية العربية؟ هل يتسم عمله بالتجانس والتطور الأفقي؟ هل استطاع الروائيون العرب الجدد أن يتجاوزوه؟

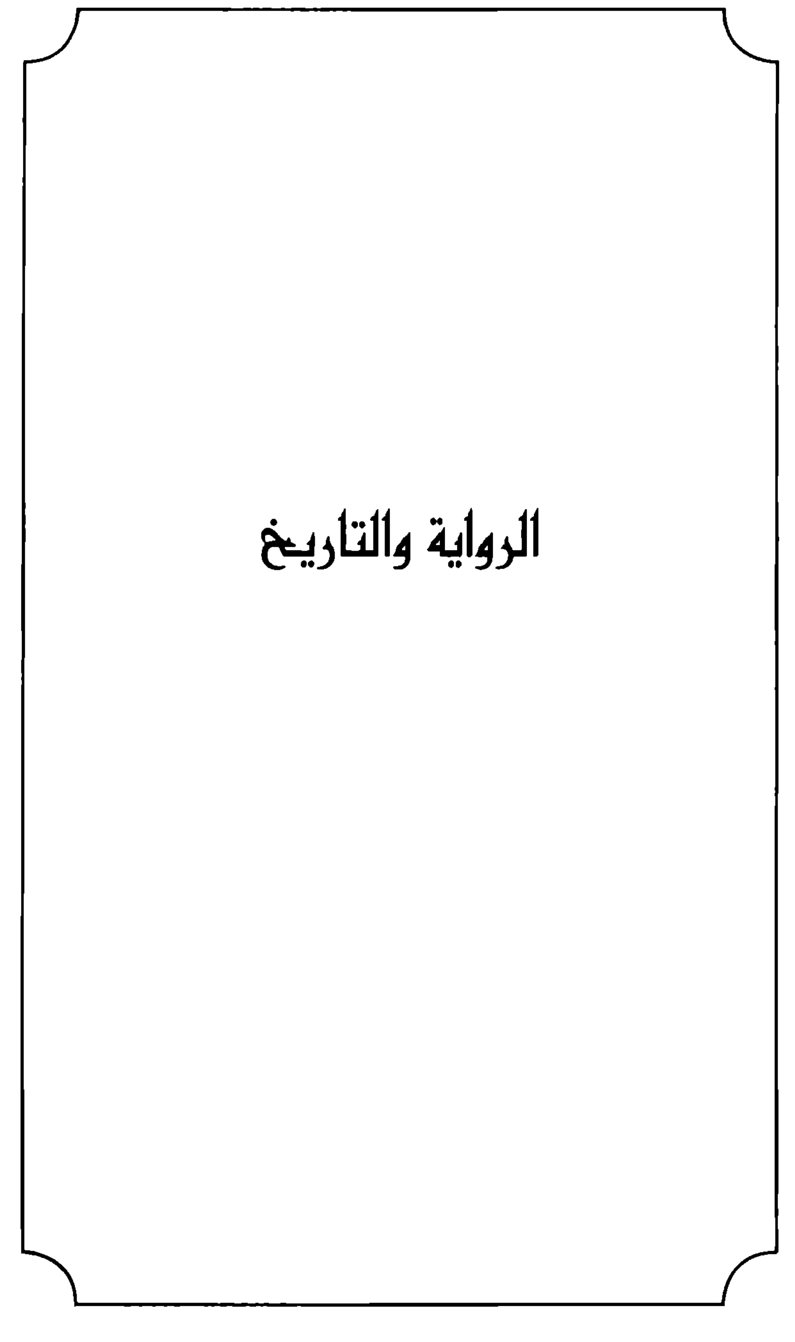
تلك أسـئلة أساسـية على الروائي العربي في الوقت الراهن أن يجيـب عليهـا حتـى تسـتطيع الروايـة تجديد دمها وحيويتها. وعلينا أن نقر بقدرة محفوظ على تجاوز العمارة الروائية الستينية والسبعينية في عدد من رواياته التي فتحت أفق التجريب واسعا.

إن عمـل نجيـب محفـوظ الروائـي إشـكالي، ولذلك فإن أهميته ليسـت تاريخيـة بـل هـي تتصل بعملية تطـور النوع الروائي في الثقافة العربية المعاصرة، وتجيب على أسـئلة الشـكل وطرق تشـكيل الرواية العربيـة رؤيتهـا للعالـم، وتصويرهـا إخفاقـات الإنسـان العربـي علـى مدار قرن من الزمان. ويبدو محفوظ، بدءا من «رادوبيس» والثلاثية، مـرورا بـ «ثرثـرة فـوق النيل» و«ميرامار» و«المرايـا» و«أولاد حارتنا» و«الحرافيـش» و«رحلـة ابـن فطومـة»، وكأنـه يرسـي أبنيـة عديـدة في

تراثـه الروائـي. فـإذا كانـت الكتابـة الروائيـة التاريخية فـي «رادوبيس» و«كفـاح طيبـة» قـد توقفـت لتتيح لمحفوظ اسـتنطاق تاريخ مصر بعد ثورة 1919 في الثلاثية و«بداية ونهاية»، فإن نجيب محفوظ في أعمال روائية أخرى، كـ «السمان والخريف»، و«الطريق» و«اللص والكلاب» و«ثرثـرة فـوق النيـل» و«ميرامـار»، مـزق البنيـة الكلاسـيكية في عمله ليكتب أعمالا جديدة يتجلى فيها التسـاؤل عن المحركات الأساسـية للفعل الاجتماعي. لكن طريقة المعالجة الروائية تأخذ بعدا غير مباشر حيث يسأل الروائي أسئلة فلسفية وميتافيزيقية لا يمكنه الشكل الروائي التقليدي من العثور على أجوبة تشرحها وتجلوها.

لقد أحس نجيب محفوظ بضرورة ولوج حقل جديد من الكتابة الروائية فعمل على انتهاك البنية الراسخة في عمله لأن البنية الروائية الواقعيـة التقليديـة مـا عـادت تحتمل ضغط الأسـئلة العميقة فلجأ إلى كتابـة تجريبيـة ترميزيـة. وبذلـك اسـتطاع تجـاوز عمارته الكلاسـيكية ليقـذف بنفسـه فـي تيـار كتابـة جديـدة تحـدث قطيعة خفيـة مع عمله الشخصي.

ليســت أهمية محفوظ تاريخية إذاً، وليس عمله مجرد عتبة من عتبات تطور الرواية العربية. إنه أكثر من ذلك بسبب غنى عمله الروائي وتناقضاته الداخلية وأسئلته القلقة المقلقة، وعالمه الحافل المضطرب المتغير غير المستقر ونظرته المتشككة إلى العالم والتاريخ.كما أن عمله لا يتسـم بالتجانس والتطور الأفقي، بل إنه يتخذ حركة المد والجزر والتداخل والتراكب سـمة أساسـية له. ومن ثمّ فإن من المشـكوك فيه أن يكون الروائيون الذين جاؤوا بعده قد تجاوزوه كله.



الرواية والتاريخ

عبد الرحمن منيف:
الروائي مؤرخا

ارتبط اسم عبد الرحمن منيف بشرق المتوسط وأحواله، بالتأريخ للقمع في كتابته الروائية، وبالبحث عن شكل سردي يعيد كتابة تاريخ الجزيرة العربية والعراق، وشرق المتوسط عموما، عبر التخييل الروائي.

المدهش أن عبد الرحمن منيف بدأ مشروعه الروائي تجريبيا، مهتما بمواءمة الشكل مع محتواه الذي يعرض للقمع والهزيمة والثورة المستباحة. ولكنه في ثمانينيات القرن الماضي تنبه إلى غياب التأريخ الحقيقي في ما نقرؤه عن تاريخ المنطقة العربية، وإلى كون كتب التواريخ التي ندرسها مليئة بالتشويه والتزييف وسير الحكام، وحذف المحكومين من كتاب التاريخ. ومن هنا جاءت «مدن الملح» لتعيد التنقيب في سير الأفراد والجموع والأمكنة الممحوة أو المنبثقة من عمق المشهد الذي يمثل الحياة الجديدة الموصومة بالتبعية.

لقد كان منيف معنيا في الحالتين بتسجيل شهادته عن العرب في الزمان الحديث، فكتب في البداية «الأشجار واغتيال مرزوق» و«شرق المتوسط» ليعيد كتابة تجربة القمع التي تعرض لها المثقفون العرب من قبل الأنظمة التي حلموا بها بعد رحيل الاستعمار. ولعل هذه التجربة هي التي جعلته يبتعد في ربع القرن الأخير من حياته عن السياسة وأربابها ليتفرغ لعمله الروائي. وقد ربحنا نحن القراء، بسبب هذا الابتعاد، روائيا كبيرا استطاع خلال سنوات قليلة أن يكتب عملين

روائيين ضخمين بحجم «مدن الملح» و«أرض السواد»، إضافة إلى عدد من الروايات القصيرة، والكتب النقدية والتأملات الفكرية التي تعيد النظر في الكثير من المسلمات التي اعتدنا على ملامستها ملامسة طفيفة في كتاباتنا حول الحرية والديموقراطية والعدالة الاجتماعية.

في رواياته الأولى ثمة موضوع طاغ يتأمله الكاتب من خلال الرواة والشخصيات المهزومة أو المنسحبة من عالم القمع الخانق. لكن تعدد الرواة، أو استخدام المونولوج الداخلي أو الغوص في دواخل الشخصيات، كان بارزا بحيث يجعل رواية عبد الرحمن منيف، الذي بدأ النشر وهو في سن الأربعين تقريبا، شديدة الالتصاق بتجربة الستينيات في الرواية العربية. إن رواياته الأولى المكتوبة في نهاية الستينيات، أو بداية السبعينيات من القرن الماضي، تنتمي للنبرة الروائية ذاتها التي نعثر عليها، بتنويعاتها الغنية المختلفة، في أعمال صنع الله إبراهيم ويوسف القعيد وجمال الغيطاني وحيدر حيدر وتيسير سبول والطاهر وطار وغالب هلسا، وروائيين آخرين مجايلين لعبد الرحمن منيف أو من الجيل الذي أتى بعده. لكنه في روح عمله الروائي يوضع في كوكبة روائيي الستينيات الذين عملوا على إعادة النظر في الأسلوبية المحفوظية في الكتابة الروائية، وحاولوا أن يشتقوا من الواقعية المحفوظية روحا جديدة تنتمي لعصر الهزيمة المدوية.

انتماء عبد الرحمن منيف، الذي ينبغي أن نعيد النظر في عمله الآن، إلى جيل الستينيات، لا يتيح لنا تنميطه، وسجنه داخل تيار بعينه، والقول بأنه كتب انطلاقا من أسئلة ذلك الجيل الذي أفاق على هزيمة حزيران وهي تطحن أحلامه. لقد جعله البحث والرغبة في التعرف على أشكال ونبرات مختلفة في السرد ينشر عددا من الروايات التي تتأمل موضوعات إنسانية وعلاقة الحيوان بالإنسان كما في «حين تركنا الجسر»، و«النهايات». ويدلنا هذا التوتر الدائم في

الكتابة لديه على قلقه وعدم قدرته على سجن نفسه داخل شكل محدد ويتيم في الكتابة السردية.

صحيح أنه اهتم في سنواته الأخيرة بكتابة ملحمة تاريخية تزدحم بالشخصيات والأماكن، وتمتد عبر الأزمنة، كما فعل في «مدن الملح» و«أرض السواد»، لكنه عاد وسط هذا الانشغال، الذي تطلب عملا توثيقيا وبحثيا كبيرا، ليكتب عملا مثل «الآن، هنا، أو شرق المتوسط» الذي يعيد كتابة «شرق المتوسط» من منظور نهايات القرن، بكل هزائمه وخساراته العربية.

لكن تجربة عبد الرحمن منيف الروائية تظل تثير أسئلة كبيرة الأهمية في تاريخ الكتابة الروائية العربية المعاصرة. ولو حاولنا أن نلخص مسار الكتابة الروائية لديه لوجدنا أنه يقوم بحركة عكسية في رواياته. تجربة منيف، على النقيض من تجربة محفوظ، هي تجربة تبدأ من الحاضر عائدة في خطى متعجلة إلى الماضي. وهي إذ تتحرك في هذا الاتجاه تزيد من مقروئيتها وقدرتها على التواصل مع قرائها، وهي من ثم تثير أسئلة عديدة حول الشكل الروائي العربي وتطوره.

يمكن انطلاقا من تجربة منيف القول إن هناك نمطين من الإنتاج الروائي العربي يتجاوران، وكل من هذين النمطين له مقروئيته المختلفة. ففي الوقت الذي يكتب نجيب محفوظ «ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار» و«الحب تحت المطر» متجاوزا معماره الكلاسيكي يكتب حنا مينه رواياته الكلاسيكية البناء؛ وفي الوقت الذي يكتب صنع الله إبراهيم «اللجنة» و«بيروت.. بيروت» و«ذات»، ويكتب إلياس خوري «الجبل الصغير» و«غاندي الصغير»، و يكتب إدوار الخراط «رامة و التنين» و«الزمن الآخر»، ويكتب جمال الغيطاني «الزيني بركات» و«الخطط» و«التجليات» و«متون الأهرام» يعود عبد الرحمن منيف ليكتب «مدن الملح»، و«أرض السواد».

إن عبد الرحمن منيف يقوم بمسح تاريخي - اجتماعي لظهور النفط وتأثيرات هذا الظهور السياسية والاجتماعية على المنطقة. وهو في سعيه لتقديم تخييله الروائي لحدث ظهور النفط يروي رواية خطية محتشدة بالشخصيات والأماكن والأفعال. إنه يقدم رواية - بحثا، مضيئا التاريخ الفعلي للمنطقة في عمل ضخم يبدو كأنه سيرة تاريخية موازية لذلك التاريخ الرسمي المكتوب.

بالمعنى السابق يكون مشروع منيف معنيا بتقديم قراءة روائية واقعية لتفاصيل التطور الاجتماعي والسياسي. إن شروط البناء الروائي لدى منيف هي شروط واقعية، لكن هذا الطموح الروائي يبطن تصورا للعمل الروائي يتجاوز بعده التخييلي. إنه طموح لكتابة تاريخ مواز، تاريخ جديد للمنطقة.

بمقارنة هذا الإنتاج بما يكتبه روائيون آخرون نجد أن النقطة التي تضع حدا فاصلا بين كتابة منيف الروائية والكتابة الروائية العربية الجديدة تكمن في كيفية تعامل الروائيين العرب مع المادة الواقعية. إن نظرة منيف للعالم وثوقية ترى أن في استطاعتنا إعادة تجميع التفاصيل الواقعية المشوشة وتكوين صورة واضحة للعالم. أما في النتاج الروائي العربي الجديد فإن الواقع يظل مشوشا غامضا في الكتابة الروائية. إن الرواية الجديدة تعيد رسم حدود هذا التشوش، ولكنها لا تعمل على تنظيمه لأنها لا تعتقد أن في استطاعتها فعل ذلك. ومن هنا نعثر على مفهوم مختلف للسرد والراوي والمؤلف وزاوية النظر في الرواية الجديدة.

ما يلفت الانتباه، كما قلت، هو وجود نمطين من أنماط الإنتاج الروائي يتزامنان دون أن يشعر القارئ بالاستغراب. ففي الوقت الذي تتطور الرواية العربية الجديدة في اتجاه آفاق جديدة للشكل الروائي، حيث يتطور الشكل وتتغير طريقة قبض الروائي على العناصر الواقعية

للمعيش، نجد روائيين كبارا يتجاوزون الخلخلة التي أحدثها كتاب الستينيات في الشكل الروائي ويعودون للكتابة بطرائق كلاسيكية صارمة. ويبدو أن الوضع نفسه صحيح بالنسبة للرواية الأوروبية، إذ تغزو الرواية الواقعية أراضي كانت محرمة عليها ومقصورة على النص الروائي الجديد. يقول الناقد الإنجليزي ديفيد لودج إن «قابلية التقليد الواقعي في الرواية أن يعيش وينمو ويتطور تستمر في إثارة استغراب أولئك الذين أبنوا ذلك التقليد بعد أن ظنوا انه مات» (ديفيد لودج، ما بعد باختين: مقالات في الرواية و النقد، 1990). وأظن أن منيف هو مثال عربي على ذلك. ففي غمرة اندفاع الشكل الجديد وتراجع العمل الكلاسيكي عمل منيف على بناء عمارته الروائية الكلاسيكية في «مدن الملح»، و«أرض السواد».

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: هل في استطاعة الشكل الروائي الكلاسيكي لدى منيف أن يقنعنا بصوابية نظرته إلى العالم؟ هل ينتج هذا العالم المشوش بالقمع والاضطراب، والذي صوره منيف في «الأشجار واغتيال مرزوق» و«شرق المتوسط»، شكلا روائيا متجانسا، نمطا من السرد رتيبا وخطيا؟ وما هي في النهاية صورة العالم الحقيقية التي تبنيها الرواية لنا؟

إنها مجرد أسئلة، ولا أظن أنني أمتلك أجوبة لها. ومع ذلك فإن منيف في أعماله المشار إليها كان يستمد مادته الروائية من التاريخ القريب حيث كان العالم يمتلك قواما واضحا، ومعظم من كتبوا في إطار الشكل الكلاسيكي للرواية يعودون إلى الماضي ليعيدوا تشكيله حيث يتباعد المؤلف عن نصه ويعطي الرواية لراو كلي العلم يعرف كل شيء عن الشخصيات والأماكن والأحداث دون أن يكون له دور واضح في الحدث الروائي. إنه عالم مصور من علٍ ولا دخل للمؤلف في حركة زمانه!

«ثلاثية غرناطة»
لرضوى عاشور

العلاقة بين الرواية والتاريخ وثيقة إذ ظهرت الرواية كنوع أدبي علامة على بزوغ عصر جديد وفئات اجتماعية صانعة للتاريخ، فكانت من ثمّ النوع الأدبي[1] الذي يدل، حسب جورج لوكاتش، على صعود البرجوازية الأوروبية ومختبرا لفحص تطلعاتها. إضافة إلى هذه الصلة الوثيقة بحقبة تاريخية محددة من تاريخ البشرية فإن التاريخ هو موضوع الرواية؛ تاريخ البشر والمجتمعات والفئات الاجتماعية الطالعة وكذلك الهامشية المقيمة على أطراف المجتمع. والأهم من ذلك في نظري هو أن تاريخ الفرد يعد موضوع الرواية بوصفها نوعاً أدبيا حديثا يشخص أتواق الأفراد وعالمهم الداخلي والفجوة العميقة القائمة بين سير هؤلاء الأفراد ومحيطهم الاجتماعي[2].

---

(1) أطلق هيجل على الرواية وصف «ملحمة البرجوازية الحديثة»، وقام جورج لوكاتش بعده بتطوير هذا الوصف إلى نظرية متكاملة عن الجنس الروائي في كتابيه «نظرية الرواية» (1920)، و«الرواية كملحمة برجوازية» (1934). وقد عرض لوكاش للرواية بوصفها «النوع النموذجي للمجتمع البرجوازي، بولادته رأت النور ومع تطوره تطورت، وبزواله وبقيام المجتمع الاشتراكي تعود إلى منابعها البطولية الأولى، وعندئذ تلتقي الرواية بالملحمة القديمة».

أنظر للإطلاع على فهم لوكاتش للرواية: جورج لوكاتش، نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، 1988؛ جورج لوكاتش، الرواية كملحمة برجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت 1979؛ وللاطلاع على تلخيصات لرؤية كل من هيجل ولوكاتش للنوع الروائي أنظر: محمد الباردي، في نظرية الرواية، دار سراس للنشر، تونس، 1996، ص 17–39.

(2) يقول ميخائيل باختين: إن «أحد المواضيع الداخلية للرواية هو عدم تلاؤم مصير البطل مع وضعه الراهن». أنظر: ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة د. جمال شحيد، كتاب الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت 1982، ص 63.

انطلاقا مما سبق يصعب فض الاشتباك الحاصل بين الرواية والتاريخ، وإقامة جدار فاصل سميك بين الرواية وما يسمى في حقل المعرفة التاريخية بالتسجيل التاريخي Historiography لأن قطاعا من الكتابة الروائية، في ماضي النوع الأدبي وحاضره، يشتغل على المادة التاريخية نفسها التي يعيد المؤرخ تركيبها وتأويل معناها. يقوم الروائي، مستخدما التخييل وإعادة بناء المرحلة التاريخية التي يتخذها موضوعا له، بعملية تركيب جديدة للوقائع والأحداث والظرف التاريخي والشخصيات المذكورة في حوليات تلك المرحلة، مضيفا إليها شخصيات متخيلة تساعده في تأثيث المكان واستعادة حرارة اللحظات الإنسانية والأزمنة الراحلة لشخصياته الحقيقية والمتخيلة. ولا يختلف عمل المؤرخ بهذا الخصوص كثيرا عن عمل الروائي[1]، فالكتابة التاريخية، كما يؤكد عدد من المؤرخين المعاصرين، تنطوي على الكثير من إعادة بناء الوقائع وتركيب الأحداث، والتخييل كذلك، لكي تستطيع تأويل المادة التاريخية التي تعمل عليها وهي بذلك تتقاطع مع الكتابة الروائية وتستعير بعض أدواتها وأساليبها في رسم الشخصيات وتحديد معالم الأمكنة وتأطير المراحل الزمنية التي تدور فيها أحداثها. فهل يتبادل الروائي والمؤرخ الأدوار في ما يطلق عليه «الرواية التاريخية» بالمعنى الواسع للتعبير؟ وهل يعمل الروائي على جمع مادته التاريخية التي يقيم منها معماره الروائي؟

نعم، هذا ما يفعله روائيون مثل أمين معلوف وعبد الرحمن منيف

(1) يشير هايدن وايت في تقديمه لكتابه «ما وراء التاريخ» Metahistory (1973) إلى أن «المؤرخ يجد قصصه، فيما يقوم الروائي بـ «ابتداع هذه القصص»»، في إشارة واضحة إلى استخدام كل من المؤرخ والروائي أدوات متشابهة. أنظر مقتطفات من هذه المقدمة في: Dennis Walder، Literature in the Modern World: Critical Essays and documents، Oxford University Press، Oxford، 1990، p. 342.

ورضـوى عاشـور لأن المـادة التاريخيـة، من وصـف للمكان ولطبيعة الفترة الزمانية وكيفية عيش الشخصيات وما ترتديه من ملابس وتتناوله من طعام.. الخ، هي الأساس الذي تتشكل منه المادة التخييلية. وبغض النظر عن درجة التزام الروائي بتقديم وصف دقيق للمرحلة التاريخية التي يتخذها موضوعا له، والمكان الذي تسعى فيه شخصياته الروائية، فـإن توفيـر المـادة التاريخيـة الأوليـة هي الخطوة الأولى في هذا النوع من الكتابة الروائية. وهذا ما تفعله رضوى عاشور في ثلاثية غرناطة[1] التي تستعيد من التاريخ تجربة الموريسكيين[2] في المرحلة التي أعقبت سـقوط غرناطة بيد القشـتاليين، وتقوم بتتبع عمليات التنصير القسـري ثم طرد آخر مسـلمي الأندلس في السـنوات الأولى من القرن السـابع عشر.

تدشـن ثلاثية غرناطة فضاءها الروائي بالحديث عن تسـليم أبي عبد الله الصغير مفاتيح غرناطة لملكي قشتالة فرديناند وإيزابيلا وبيعه كل أملاكه ورحيله عن الأندلس. أبو جعفر الكتبي يستعيد في حوار داخلـي آراء مـن يدافعـون مـن أهـل حـي البيازين عن تسـليم غرناطة والمعارضين لهذه الخطوة من أنصار موسى بن أبي الغسان الذي نادى

(1) نشرت رضوى عاشور ثلاثيتها في جزئين الأول في عنوان غرناطة، سلسلة روايات الهلال، العدد 544، دار الهلال، القاهرة 1994، والثاني في عنوان مريمة والرحيل، سلسلة روايات الهلال، العدد 561، دار الهلال، القاهرة 1995، ثم أعادت نشر هذه الثلاثية في مجلد واحد في عنوان غرناطة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1998، والإشارات الخاصة هنا تحيل إلى الطبعة الأخيرة.

(2) تورد رضوى عاشور في نهاية طبعتي دار الهلال للروايتين ثبتا بالكتب العربية وغير العربية التي استفادت منها لبناء عملها الروائي واسترجاع تلك الفترة الغامضة في كتب التاريخ لآخر من تبقى من عرب الأندلس بعد سقوط غرناطة. لكننا لا نعثر في الطبعة الجديدة على تلك المصادر التي استلهمتها عاشور في ثلاثيتها الروائية.

بضرورة مقاومة القشتاليين وعدم التسليم. ويستطيع القارئ أن يتمثل تلك الفترة التاريخية التي أعقبت سقوط غرناطة بيد القشتاليين مروية على ألسنة الشخصيات حيث تعتمد رضوى عاشور أسلوب الحوار الداخلي، المطعم ببعض الحوارات القليلة التي تدور بين الشخصيات، لنقل الوقائع التاريخية دون اللجوء إلى السرد التاريخي الذي يعطل الطاقة التخييلية في العمل الروائي ويزيل الحد الفاصل بين الكتابة الروائية والتسجيل التاريخي.

يقوم الجزء الأول من ثلاثية غرناطة على حكايات أبي جعفر وأهل بيته وأبي منصور وسعد ونعيم، والشخصيتان الأخيرتان تمثلان صبيين فقد كل منهما أهله بسبب الأحداث العاصفة التي شردت عرب الأندلس وتسببت في القضاء على عائلات بكاملها. إنها إذاً سيرة التشرد والنفي والرحيل والموت والسقوط. لتمثيل هذا الوضع الوجودي والتاريخي تبدأ الرواية بما يشبه الحلم الكابوسي إذ يشاهد أبو جعفر امرأة عارية ذاهلة عما حولها تركض في الشارع:

«ذلك اليوم رأى أبو جعفر امرأة عارية تنحدر في اتجاهه من أعلى الشارع كأنها تقصده. اقتربت المرأة أكثر فأيقن أنها لم تكن ماجنة ولا مخمورة. كانت صبية بالغة الحسن ميادة القد، ثدياها كأحقاق العاج، وشعرها الأسود مرسل يغطي كتفيها، وعيناها الواسعتان يزيدهما الحزن اتساعا في وجه شديد الشحوب.

ولما كان الشارع مهجورا والحوانيت لم تزل مغلقة وضوء النهار لم يبدد بنفسج السحر بعد فقد بدا لأبي جعفر أن ما شاهده رؤيا من رؤى الخيال. حدق وتحقق ثم غالب دهشته وقام إلى المرأة وخلع ملفه الصوفي وأحاط به جسدها وسألها عن اسمها ودارها فلم يبد أنها رأته أو سمعته. تركها تواصل طريقها وظل يتابع مشيتها الوئيدة وحركة خلخاليها الذهبيين حول كاحلين لوثتهما وحول طريق تخوض

فيه قدماها الحافيتان» (ص 9).

هذه البداية التي تتخذها الرواية هي بمثابة نبوءة بما يحدث في الأجزاء التالية من الثلاثية، فلن يكون بعد هذا إلا السقوط والانهيار ثم الرحيل عن الأندلس إلى غير رجعة بغض النظر عن تردد الأمل في الصدور والحلم بأن المسلمين خارج بلاد الأندلس سوف يأتون لنجدتهم واستعادة زمان المسلمين الذهبي في الأيام السالفة. ستأتي الأيام بما لم تتوقعه الشخصيات، وسيحشر أهالي البيازين في الممر الأخير المفضي إلى المنفى تاركين ذكرياتهم وأحلامهم الموؤودة، وعزاً أصبح غابرا، إلى مدن أندلسية أخرى لم يشملها بعد قرار الترحيل. وسوف تسعى الشخصيات في هذا الجزء من الرواية إلى حتفها أو إلى خارج غرناطة في اتجاه بلنسية أو القرى الأندلسية المعلقة في الجبال حيث تشارك بعض الشخصيات في ثورة البشارات على حكم الإسبان.

الجزء الأول من الثلاثية يمثل أفضل أجزائها من حيث رسم الشخصيات واستعادة الوضع التاريخي لأهالي الأندلس عبر ما يزيد على قرن من الزمان أعقب سقوط غرناطة واضمحلال القوة الأندلسية في مواجهة صعود الإسبان وامتداد إمبراطوريتهم داخل شبه الجزيرة الأيبيرية وخارجها. ويتابع القارئ نمو عدد من الشخصيات المركزية في هذا الجزء وزوالها أو رحيلها لتظهر في مكان أندلسي آخر في الأجزاء التالية. وتوازن رضوى عاشور في غرناطة بين مجتمع الرجال في البيازين ومجتمع النساء اللواتي يشكلن بطلات هذا الوضع التاريخي الآيل للزوال، فللرجال حكاياتهم وكذلك للنساء اللواتي ترسم شخصياتهن بطريقة لافتة وتنسب إليهن أدوار الحفاظ على الوجود التاريخي للعرب في الأندلس. لكن قسوة التراجيديا الأندلسية ما كانت لتحفظ لهن هذه الأدوار لأن سكان حي البيازين يتعرضون

لعملية التنصير القسري ومحو الهوية، عبر حرق الكتب، ومنعهم من ارتداء الملابس العربية، وتحريم الكلام بالعربية وإغلاق حماماتهم العمومية، والحؤول دونهم وطبخ طعامهم الذي اعتادوا على أكله وكل ما يذكر بكونهم عربا ومسلمين، ليجبروا في النهاية على الرحيل عن حيهم. لهذا يموت أبو جعفر كمدا على حرق الكتب أمام سمعه وبصره، وتموت أم جعفر في بيتها بالبيازين، ويرحل سعد إلى الجبال ليشارك في انتفاضة البشارات، ويرحل نعيم إلى العالم الجديد ليتزوج من امرأة من الهنود الحمر، ويغادر أبو منصور هذا العالم حزنا على حال المسلمين في الأندلس الذين اضطروا رغم أنوفهم لترك دينهم واعتناق النصرانية، وتحرق مكاتب التفتيش الكاثوليكية سليمة حفيدة أبي جعفر وزوجة سعد بتهمة السحر عام 1527 ميلادية.

تتلخص سيرة الشخصيات، التي تتألف بصورة أساسية من أهل بيت أبي جعفر وأصهارهم، في الرحيل؛ بعض هذه الشخصيات يموت والبعض الآخر يرحل أو ينتظر الرحيل. ولذلك فإن الجزء الثاني من الثلاثية «مريمة» يواصل سيرة من تبقى من الشخصيات على قيد الحياة في البيازين. مريمة، زوجة حسن حفيد أبي جعفر، هي الشخصية المركزية في هذا الجزء، خصوصا بعد موت سليمة حرقا على أيدي جماعة مكتب التحقيق الإسباني متهمة بالسحر الأسود لأنها كانت تعالج أهل الحي، وتخلط الأعشاب لصناعة الأدوية، وتعتمد الكتب العربية التي خبأتها عن عيون رجال مكتب التحقيق.

في هذا الجزء تصف مريمة لوحة تصور وعلا محاصرا بأسنة رماح الصيادين في إشارة (شبيهة بالإشارة السابقة في الجزء الأول من الثلاثية التي وصفت المرأة العارية التي رآها أبو جعفر تهرول في الشارع) على المصير المحتوم لأهل البيازين.

«لم يكن قد سقط بعد ولكن قائمتيه الأماميتين انثنتا فمال هيكله،

ومن ثقب أرجواني في صدره سال خيط من الدم.

كان محاصرا بأسنة الرماح المشرعة في أيدي الصيادين. يلتمع الظفر في عيونهم المتطلعة بزهو شرس. يعتمرون على رؤوسهم قلانس يزينها ريش النعام، ويرتدون سترات مخملية مطرزة، وسراويل حريرية مشدودة على سيقانهم المفتولة القوية. كان كل شيء ملونا، قبعاتهم، والريش على قبعاتهم، وثيابهم، والأبواق التي ينفخ فيها مساعدوهم، والكلاب السلوقية التي تتدلى ألسنتها لاهثة بعد طول طراد، والأشجار المثمرة برتقالا وكرزا ورمانا، وزهر البنفسج، وزنبق الوادي، والنرجس، والورود.

حدقت مريمة في حفل الصيد المبسوط أمام عينيها لوحة بحجم الجدار، ثم توقفت عيناها عند الوعل الذي انحنى رأسه كأنما يثقله تاج قرونه الشجرية. بدا ساهما يتطلع في اللاشيء، وفي النظرة، رغم الحزن، عذوبة تضفي على الوجه ملامح الإنسان» (ص 284).

ويعلق الراوي فيما بعد على لحظة اصطدام مريمة باللوحة:

«كادت تقفز للوراء وقد بدا لها أنها دخلت، بلا وعي منها، غابة صيد تزدحم بالصيادين والكلاب» (ص 286).

من الواضح من طريقة السرد أن مريمة تعكس مصير الوعل المحاصر على مصيرها الشخصي ومصير أهل البيازين، وتعكس التفاتتها إلى تلك اللوحة المعلقة في بيت أحد أغنياء قشتالة ذهولا بتطابق حال الوعل مع حالها وحال أهلها. ولهذا فإنها تضفي على نظرة الوعل ملامح إنسانية.

إن رضوى عاشور تمزج، عبر هذه اللوحة التصويرية الرؤيوية، بين التسجيل التاريخي ولحظات التنوير التي تشكل بؤرة إشعاع دلالية في النص معطية نصها الروائي أعماقا غائرة ومعنى أكثر قدرة على

تصوير العذاب الإنساني في مجمله. وهي ترفع بذلك نصها من وهدة الانزلاق في نوع من التسجيل التاريخي الذي لا يمتلك أية أعماق.

تتوالى الأحداث على أهل البيازين بعد مشاهدة مريمة لصورة الوعل المحاصر، فيموت زوجها حسن ويموت نعيم كذلك، ثم تموت مريمة في رحلة أهل البيازين في اتجاه المنفى.

الجزء الثالث من الثلاثية «الرحيل»، في عنوانه المباشر الدلالة، يحكي عن رحلة علي حفيد مريمة في اتجاه بلنسية ثم عودته إلى غرناطة ورحيله القسري عنها ثم إقامته في قرية الجعفرية، وعودته إلى الأندلس رافضا الرحيل في إشارة دالة إلى ما يقع خارج السياق التاريخي للرواية، وإسقاط الكاتبة عودة علي إلى الأندلس على الحالة الفلسطينية التي يبدو من خلال خاتمة هذا الجزء من العمل أن الكاتبة تقيم معها عملية تناص تاريخي[1].

(1) تنفي رضوى عاشور أنها كانت تضمر في كتابتها لـ ثلاثية غرناطة أي إسقاط، وهي تقول في شهادة قدمتها في غرناطة ومدريد في أكتوبر عام 2000 بمناسبة ظهور الترجمة الإسبانية للجزء الأول من الثلاثية: «لم تشغلني الأندلس التي بدت نائية وغائمة. وحين كتبت عنها لم تكن الكتابة اختيارا مسبقا ولا تحقيقا لولع بالموضوع ولا تحايلا أو تقنعا، ولكن حدث ذات مساء أن أتتني صورة المرأة العارية التي بدأت بها بعد ذلك السطور الأولى من الرواية (...) رأيت صورة المرأة العارية (...) ذات مساء شتائي وأنا أتابع على شاشة التلفزيون قصف الطائرات لبغداد. الأرجح أن المشهد فتح بابا للذاكرة فالتقت بالمشهد مشاهد مثيلة: قصف الطائرات الإسرائيلية لسيناء عام 1956 و1967، قصف لبنان عام 1978 و1982، والقصف المتصل للمخيمات الفلسطينية ومدن وقرى الجنوب اللبناني. في ذلك المساء، وأنا أتابع أخبار قصف العراق، رأيت المرأة العارية تقترب وكأنني أبو جعفر الوراق في الرواية يشاهد في عريها موته.

(...) أعتقد أن رواية غرناطة ولدت في تلك اللحظة، لم أنتبه أن بداخلي رواية ولكن سؤال النهايات كان حاضرا وملحا يمليه العجز والخوف ووعي تاريخ مهدد». رضوى عاشور، في النقد التطبيقي: صيادو الذاكرة، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء 2001، ص 240.

في هذا الجزء تصور رضوى عاشور بلغة لاهثة حالة الاحتضار المتسارع للوجود العربي في الأندلس حيث يقرر الحكام القشتاليون ترحيل العرب المتنصرين لأنهم في الحقيقة ظلوا مسلمين في السر يحافظون على دينهم ويمارسون شعائرهم في غفلة عن عيون الإسبان، ويتعلمون العربية سرا ويتمسكون بالعادات العربية.

يتبين لنا في هذه الثلاثية أن الكاتبة تعيد تشكيل المادة التاريخية، التي تقع في بؤرة العمل وتمثل الخلفية التي تنسج رضوى عاشور عالمها الروائي استنادا إليها مستعينة بالمصادر التاريخية التي تحكي عن الموريسكيين، بما يتناسب مع اللحظة التاريخية المعاصرة. ومع أن الكاتبة تحافظ على الخلفية التاريخية، وتقيم معمارها الروائي على ما تقترضه من التاريخ وتعمل على توليفه في ثلاثيتها، كما تسعى إلى جعل شخصياتها تتحرك حية على الورق. إلا أن ما يفعله علي إذ يغادر الميناء، رافضا الرحيل عائدا إلى الأندلس الضائعة، هو مطابقة رمزية بين الأندلس وفلسطين أندلس العرب الضائعة الجديدة. ولعل هذا البعد الرمزي الذي يغلف الرواية، وينسج علاقة بين الماضي والحاضر، هو ما يجعل الكتابة الروائية تغذ خطاها مبتعدة عن عملية التسجيل التاريخي لتحيا في بعدها المجازي وفضائها المتخيل.

«باب الشمس» لالياس خوري: التمثيل الرمزي للتاريخ وقوة الحكايات

تعيد «باب الشـمس»[1] قراءة تاريخ الفلسـطينيين من خلال سـرد حكاياتهم التي تتناسل من بعضها بعضا على طريقة «ألف ليلة وليلة»، حكايـة تطلـع مـن حكايـة إلـى أن نصـل في النهاية إلـى لحظة التحام الراوي بمن يروي عنه وله. فالراوي في هذه الرواية الكبيرة هو جزء من الحكاية نفسها يروي للآخر ولنفسه وكأنه شهرزاد التي فيما هي تـروي لشـهريار حكاياتهـا الكثيـرة التي تتوالـد كل ليلة تتذكر حكايتها هي وتتساءل عن مصيرها الشخصي عندما تنتهي الحكايات وينتصب الموت المهدد في النهاية.

ينسج إلياس خوري من كِسَر الحكايات الشخصية للفلسطينيين مادة روايته، مقيما معمارا تتداخل فيه حكايات شـخصياته وتتراكب، ويضـيء بعضهـا بعضـا ويوضـح البقع الغامضة في بعضها الآخر. وإذا كانت الحكاية المركزية في الرواية هي حكاية يونس الأسدي، الرجل الذي يرقد في مستشفى الجليل فاقدا وعيه، فإن حكاية الراوي نفسه، أو حكايات أم حسن وعدنان أبو عودة ودنيا وأهالي مخيم شاتيلا، لا تقل مركزية عن تلك الحكاية الأساسية التي تشد الحكايات الأخرى إلى بعضها بعضا، والتي يقوم الكاتب بتضمينها في جسد حكاية يونس الأسـدي، وتوزيعها على مدار النص، للوصول في النهاية إلى لحظة الموت وصعود الحكاية إلى أعلى، إلى سـدة التاريخ المخادع الذي يهزم الكائنات.

---

(1) الياس خوري: باب الشمس، دار الآداب، الطبعة الأولى، بيروت 1998.

تقوم رواية «باب الشمس» على واحدة من حكايات المتسللين الفلسطينيين، الذين كانوا يحاولون العودة إلى فلسطين بعد ضياعها عام 1948. فقد شاعت في بداية الخمسينيات ظاهرة العائدين خفية إلى وطنهم بعد الطرد الأول. أعداد كبيرة ممن سئموا أيام المنفى الأولى كانوا يتسللون عبر الحدود والأسلاك الشائكة وخطر الموت لكي يعودوا إلى قراهم المهدمة وبيوتهم التي سكنها آخرون، يهود وعرب، ليعودوا ويطردوا مرة أخرى أو يقتلوا على الحدود بين «إسرائيل» والدول العربية المحيطة. لكن حكاية رجل المقاومة المتسلل يونس الأسدي تتحول في الرواية إلى حكاية عشق ورمز صمود، وشكل من أشكال المقاومة الديموغرافية للوجود الصهيوني. وهكذا وعلى مدار ثلاثين عاما، وأكثر، يذرع الأسدي الجبال والوديان بين لبنان والجليل الفلسطيني ليلتقي زوجته نبيلة في مغارة سماها «باب الشمس» وينجب من زوجته عددا كبيرا من الأولاد والبنات، مبقيا صلة الوصل بين الفلسطيني اللاجئ والباقين على أرضهم. وإذ يحول الياس خوري حكاية المتسلل إلى نموذج تاريخي، ثم يقوم بتصعيد هذه الحكاية لتكون مثالا ورمزا، تحضر الحكايات الأخرى التي يرويها الراوي (د. خليل) عن جدته وأبيه وأمه وعشيقته شمس، أو يرويها على لسان الآخرين ممن صادفهم أو سمع عنهم من الفلسطينيين، لتعود الحكاية الرمزية من ثمّ إلى أرضها الواقعية وزمانها الراهن.

تتجاذب رواية الياس خوري قوتان: قوة الترميز التاريخي من خلال حكاية أبي سالم الأسدي وزوجته نبيلة، وقوة الحكايات اليومية الأخرى التي تشدنا إلى فجائعية الواقع ومأساته وعنف التاريخ الذي كتب حكاية الفلسطينيين بحروف من دم. ومن هنا يتجادل التاريخي مع اليومي في عمل روائي يكثر من ذكر كلمة التاريخ على لسان الراوي الذي تتصفى من خلاله كل الحكايات.

* «الوهم يعطينا شعورا بأن الحي يرث حيوات كل الآخرين. لذلك اخترعوا التاريخ. أنا لست مثقفا، لكني أعرف أن التاريخ خدعة كي يتوهم الإنسان أنه عاش منذ البداية، وأنه وريث الموتى» (ص 25).

* «هذا هو التاريخ، ستقول لي. لكني لم أعد معنيا بالتاريخ، حكايتي معك يا سيدي ليست محاولة لاستعادة التاريخ» (ص 310).

يحاول الراوي، الذي يستخدم دواء الحكاية ليوقظ يونس الأسدي من نومه الذاهب في اتجاه أرض الموت، أرض «الأبدية البيضاء» بتعبير محمود درويش في قصيدته «جدارية»، أن يسائل مفهوم التاريخ عن تراجيديا الفلسطينيين المستمرة بسرد قصص لا تحصى عن الخروج الكبير عام 1948، وعن حكايات اللاجئين خارج أرضهم، وعن ضحايا المجازر أثناء الخروج وبعده. وهكذا تطلع الحكايات المأساوية بعضها من بعض في عمل روائي يهدف إلى إخبارنا عن عسف التاريخ وقسوته وعنفه وتنكيله بضحاياه. وعلى الرغم من تشديد الراوي على وهم التاريخ فإن الوقائع التي يسردها، والقصص الصغيرة التي يضمنها حكاية يونس الأسدي، والتي تتوزع فصولها بين قصص الآخرين، تعيدنا على الدوام إلى ملموسية التاريخ وحضوره الضاغط في رواية «باب الشمس». إنها إذاً رواية عن التاريخ، عن استعادته ومحاولة قراءته من خلال سرد القصص التي تحتشد في هذا العمل لتفيض من بين ثنايا الكلمات، وتعيدنا إلى كتاب التاريخ نفسه الذي استعان به إلياس خوري كثيرا لكتابة «باب الشمس»[1].

(1) يستخدم الكاتب حكايات سمعها من عشرات من أهالي مخيمات برج البراجنة وشاتيلا ومار الياس وعين الحلوة، كما يعود إلى الوثائق التاريخية والكتب والمقالات التي تروي تاريخ فلسطين وتسجل وقائع الزمان الفلسطيني الحديث. أنظر إشارات الكاتب في الصفحة الأخيرة من الرواية.

لقد وظف الكاتب الوقائع التي أوردتها كتب التاريخ والوثائق والحكايات التي سمعها من أفواه الفلسطينيين، الذين كانوا ضحايا التاريخ، ليدعم حكايته الرئيسية عن يونس الأسدي، العائد الذي عاد إلى فلسطين ولم يعد، ولكنه استطاع أن يحضر من خلال زوجته وأبنائه الذين أنجبهم منها في رحلاته من لبنان إلى مغارة باب الشمس. وبهذا المعنى تتحول حكاية يونس الأسدي، التي لا تعدو أن تكون مجرد حكاية من بين حكايات كثيرة عن المتسللين الفلسطينيين، إلى حكاية رمزية عن البقاء والصمود رغم المجازر والمذابح التي ارتكبتها الصهيونية بحق الفلسطينيين. إنها تعبير رمزي، محايث للتاريخ ومتجاوز له في آن، عن بقاء أكثر من ربع مليون فلسطيني بعد نكبة 1948 على أرضهم، وتناسلهم ليصبحوا مليونا بعد حوالي نصف قرن من الزمان. فهل قصد الياس خوري إلى التشديد على الصراع التاريخي، بين الفلسطينيين والإسرائيليين، الذي يرتكز بصورة أساسية على المسألة الديموغرافية؟

لا تحاول الرواية، في مادتها السردية الكثيفة، أن تقدم إجابات على سؤال التاريخ ونهاياته، ولا تسعى إلى فتح صفحتها الأخيرة على أفق المستقبل الذي يبدو غائما ملبدا بالشكوك زمن كتابة الرواية[1]، بل إنها تسعى، على النقيض من ذلك، إلى تذويب سؤال التاريخ في ثنايا الحكايات. إنها مشغولة بفهم التاريخ، بإيجاد تفسير لما حدث من

(1) كتبت هذه الرواية قبل بدء الانتفاضة الفلسطينية الأخيرة (انتفاضة الأقصى)، في زمان أوسلو وسلامه غير الممكن، ولذلك بدت رؤيتها سوداوية رغم المطر الذي يغسل الراوي في نهاية الرواية. يقول د. خليل مخاطبا طيف يونس الأسدي الذي مات في النهاية: «أقف هنا والليل يغطيني، ومطر آذار يغسلني، وأقول لك لا يا سيدي، الحكايات لا تنتهي هكذا، لا.

أقف؛ المطر حبال تمتد من السماء إلى الأرض، قدماي تغرقان في الوحل، أمد يدي، أمسك بحبال المطر، وأمشي وأمشي وأمشي» (ص 537).

قبل، ويحدث الآن، عبر استعادة الحكايات، جميع أنواع الحكايات التي يسردها الراوي على مسامع يونس الذي لا يسمع في غيبوبته التي طالت وقادته إلى أرض الموت في نهاية الحكاية. لكن هذه الحكايات لا تسعف الراوي في إدراك ما حدث والتوصل إلى أسبابه. بهذا المعنى تبقى الحكايات مجرد بقع على جسد التاريخ لا تفسره ولا تجعل الراوي يدرك معنى الهزائم، وتراجيديا عيش الفلسطينيين المستمرة. ويمكن أن نؤول كلامه التالي الموجه إلى يونس، الغارق في غيبوبته، في هذا السياق:

«أنا لم أكن مهتما بالحكاية، أنت تعتقد أنني بحثت وسألت كي أجمع حكايات الغابسية، وهذا غير صحيح يا سيدي، الحكايات جاءتني دون أن أسعى إليها، جدتي كانت تغرقني بالحكايات، كأنها لم تكن تفعل شيئا سوى الكلام. وأنا معها أتثاءب وأنام، والحكايات تطمرني. أشعر الآن أنني أزيح الحكايات من حولي كي أرى، فلا أرى سوى البقع، كأن حكايات تلك المرأة تشبه البقع الملونة التي تطفو حولي. لا أعرف قصة كاملة» (ص 348).

يمثل الكلام السابق تعبيرا مختزلا شديد الإيجاز عن الرواية كلها. إنها في الحقيقة طوفان من الحكايات التي تتقاطع فيما بينها لتقدم صورة غير مباشرة لتاريخ الفلسطينيين بعد النكبة. صحيح أن إلياس خوري يختار أبناء الجليل ليقدم حكاياتهم، لقرب الجليل الفلسطيني من لبنان وتشابه اللهجات فيما بين أهل الجليل والشعب اللبناني، إلا أن سلسلة الحكايات التي يرويها الراوي، على لسانه أو من خلال إتاحته الفرصة لعدد من الشخصيات الثانوية لتروي قصصها الشخصية، هي عينات تمثيلية من الحكاية الكبرى للفلسطينيين. هكذا سقطت فلسطين وتشرد أهلها، تقول «باب الشمس» من خلال قصص يرويها الراوي وشخصياته التي يروي عنها ولها، وهذه هي التراجيديا

الفلسطينية التي يمثلها اللاعبون الفعليون على أرض المأساة وزمانها الواقعي. ومن هنا يبدو التاريخ، الذي يصفه الراوي خليل، بأنه مجرد وهم، أكثر ملموسية وخشونة. إن الحكايات هي التاريخ الفعلي، وحاصل جمع هذه الحكايات الصغيرة يساوي الحكاية الكبرى للجوء والهزيمة والموت.

ثمة موت كثير في رواية إلياس خوري ما يطبعها بسوداوية غامرة يصعب نسيانها. ومن هنا عظمتها وقدرتها على إعادة النظر في تاريخ المأساة الفلسطينية من وجهة نظر الحاضر الملعون المفتوح على زمان غامض ومجهول. وقد ساق الكاتب وصفا لعمليات الإعدام الجماعي التي نفذتها العصابات الصهيونية عام 1948 بحق أهالي بعض القرى الجليلية، ليصل إلى الموت التراجيدي لآلاف الفلسطينيين في مخيمي صبرا وشاتيلا على أيدي الجيش الإسرائيلي وقوات الكتائب. إن «باب الشمس»، على قدر ما هي رواية الحياة والصمود في وجه الموت، هي رواية الموت المجسد الذي يزلزل كيان القارئ ويدفعه إلى استذكار الطقس العنيف للموت الفلسطيني. ثمة موت يذكر بالموت، ومجازر تتبعها مجازر، رغم الأمل الذي يمثله إصرار يونس الأسدي على نهب المسافات وعبور الخطر للوصول إلى زوجته نهيلة وإنجاب عدد كبير من الأبناء والبنات، لتحقيق طقس التواصل بين الفلسطينيين على أرضهم وفي شتاتهم. لكن إلياس خوري، إذ يشدد على أسطورية علاقة يونس بنهيلة وطقسية التواصل الروحي والجسدي بينهما، يخلص روايته من لغة الشعار السياسي. إن نبرة «باب الشمس» خفيضة ومنكسرة، فهي تحكي عن الهزيمة وانسداد الأفق، عن صعود المشروع الصهيوني ودخول المشروع الفلسطيني في نوبة من السبات؛ ولهذا فهي تنتهي، رغم إصرار خليل على انتشال يونس من غيبوبته، بالموت.

يستعير الياس خوري تقنية «باب الشمس» من رواية إيزابيل ألليندي «باولا» حيث تقوم الأم بالحديث مع ابنتها الذاهبة في غيبوبة عميقة بغرض انتشالها من أرض الموت، وهو الأمر الذي يفعله إلياس خوري في جعله الطبيب - الممرض خليل يحكي مع يونس المصاب بغيبوبة عميقة علـه يعيده من أرض الموت كذلك. وبغض النظر عن أهمية استعارة التقنية فإن الكاتب لا يجعل من التقنية وسيلة للتعبير عن أثر علاج الغيبوبة بالكلام، أو التعبير عن الرغبة العارمة في منع الأحباب من الذهاب وتركنا وحيدين على هذه الأرض؛ بل إنه يستخدم الحكاية وسيلة للم شتات الحكايات الكثيرة للفلسطينيين في زمان دخول مشروعهم الوطني ما يشبه الغيبوبة التي دخلها المناضل الفلسطيني يونس الأسدي. إن كاتب «باب الشمس» يجعل من سقوط يونس في بئر الغياب ترميزا للشرط التاريخي الراهن الذي تمر به القضية الفلسطينية. ومن ثمّ فإن التقنية لا تشكل جوهر الرواية، بل هي مجرد وسيلة لتغريب التعبير المباشر عن قضية الشعب الفلسطيني المشحونة بالسياسي والشعاري والإيديولوجي، وهي عناصر كانت ستفقد «باب الشمس» شرطها الروائي لو أنها تسربت بصورة مفرطة إلى شبكة الحكايات التي يقيمها إلياس خوري في هذا العمل الروائي المركب.

إن الكاتب يعيد تقطيع حكاية يونس الأسدي، الذي انتقل من «الجهاد المقدس» مع عبد القادر الحسيني إلى «كتائب الفداء العربي»، إلى حركة القوميين العرب، إلى قيادة إقليم لبنان في حركة فتح (ص 35)، على مدار العمل بحيث لا تبدو «باب الشمس» مجرد حكاية رمزية عن رجل أصر على التواصل مع أرضه التاريخية والرمزية. وقد سعى إلياس خوري، لتحقيق ذلك، إلى جعل تلك الحكاية شكلا من أشكال الحكاية الإطارية، التي نعثر عليها في «ألف ليلة وليلة»،

وتتناسـل منها حكايات كثيرة تنشـد إليها بحبل سـري، ويمكن تأويلها عبـر إعـادة ربطهـا بتلـك الحكاية الإطارية. إن حكاية يونس الأسـدي هي حكاية الشعب الفلسطيني الرمزية، لكن الحكايات الأخرى، التي يرويها د. خليل ليونس المستلقي على سرير مستشفى الجليل في مخيم شـاتيلا، تعيد موضعة تلك الحكاية الرمزية ضمن شـرطها التاريخي. يتحول الرمز في الرواية إلى جزء من اليومي والتاريخي عندما تغمره الحكايـات الأخـرى التـي لا تنتمـي إلـى عالم البطولي والأثيري وغير المجسد.

لقد تمثلت استراتيجية إلياس خوري في «باب الشمس»، بجعل الحكايات تنداح في دوائر (ولنتذكر كلام د. خليل عن الحكايات التي يزيحها من حوله ليتمكن من الرؤية والفهم)، في عدم السـماح لأية حكاية من الحكايات بتبوؤ مركز الصدارة في السرد. وعلى الرغم من أن حكايـة يونـس ونهيلـة تشـكل الحكايـة الإطارية في العمل فإنها لا تتفـوق علـى الحكايـات الأخـرى من حيث مركزيتها، وهي مثلها مثل حكايـات د. خليـل وأمـه وجدتـه، وأم حسـن ودنيـا وعدنان أبو عودة وشمس وأهالي الغابسية والكويكات.. الخ، تنويع على الحكايات التي لا عدّ لها لفلسـطينيين تشـردوا وعذبوا وماتوا وأصبحوا بلا مسـتقبل. وهم لذلك يعيشون في الحكاية وللحكاية، يجترون ماضيهم ويسقون صورتـه مـاء (كمـا كانـت تفعـل جـدة د. خليل إذ تسـقي صورة والده الميت المعلقة على جدار بيتها في شاتيلا) علّ ذلك الماضي ينهض من جديد ويحتل الحاضر. ومن هنا قام إلياس خوري بتذويب حكاية يونس في حكايات الآخرين عبر عملية التقطيع التي خلصت الرواية من الإملال، وجعلت القارئ ينشد إلى خيوط الحكاية التي لا تكتمل إلا بموت يونس الأسـدي في نهاية «باب الشـمس» بعيدا عن أرضه وأبنائه وأحفاده.

«أبناء القلعة» لزياد قاسم
التاريخ السردي للمدينة

ليست «أبناء القلعة» لزياد قاسم (1945-2007) رواية تاريخية بالمعنى المتداول لمفهوم الرواية التاريخية، وهي وإن كانت تسعى إلى الكتابة عن مرحلة تاريخية محددة في حياة مدينة عمان، والأردن وبعض بلاد الشام وكذلك مصر، هي تلك الممتدة من أواخر الأربعينيات وصولا إلى هزيمة 1967، إلا أنها تعمل على إقامة عالم مواز للتاريخ مصنوع من شخصيات من لحم ودم، من بشر ساعين في المكان. ولعل هذا الانشغال بالحفر في المكان وتأثيثه بالشخصيات هو ما يميز رواية زياد قاسم، ويتوجه واحدا من أكثر الروائيين الأردنيين عناية بالمكان وإصرارا على تقديم تاريخ سردي لا للمدينة فقط بل للحراك السياسي والاجتماعي والثقافي لمنطقة بلاد الشام، وذلك انطلاقا من بقعة صغيرة في مدينة عمان، أي من حي القلعة الذي يبدو رمزا للمدينة كلها، بل للبلد بأكمله، بل لمنطقة الهلال الخصيب كلها.

من هذه البؤرة المحددة، من جبل القلعة وسفحه، ينطلق العمل الروائي وتنداح دوائره، وتقام وحداته السردية؛ ومن هنا تبدو المدينة وكأنها تولد وتتشكل وتتغير قيمها، وتدخل الزمان الحديث. ومن جبل القلعة تنطلق الشخصيات في الاتجاهات جميعها، نحو مركز المدينة وبعض الجبال القريبة، ومن ثمّ إلى دمشق والقاهرة وبيروت، وكذلك إلى العالم حينما تتطور أعمال تجار المدينة وتنشبك عرى الاقتصاد المحلي البسيط بالاقتصاد العالمي الرأسمالي في فترة الخمسينيات

والستينيات. إن حركة الشخصيات في المكان هي بمثابة اختزال لعمليات التحول التي تضرب جبل القلعة الذي تستوطنه عائلة شركسية تختصر في أفرادها وأصهارها وأبناء أصهارها البؤرة المركزية لتشكل المدينة وسعيها للحاق بالمجتمعات الحديثة.

لتحقيق هذا البناء السردي المحكم، اللافت، والمحتشد بالشخصيات الغنية، التي تشبه في تنوعها وتعددها وأفكارها ورؤيتها وأصولها الاجتماعية، وحتى العرقية، أشخاصا واقعيين حقيقيين قد نكون صادفناهم في حياتنا اليومية، يرسم الروائي بفرشاته عددا كبيرا من الشخصيات؛ عائلة شمس الدين الشركسية، حران البدوي الأمي الداهية، منعش صاحب محل الكازوز، التاجر الفلسطيني العبقري أنور علي، عواد النمر صاحب أسطول النقل، أنطوان اللبناني، وخالد العراقي الخانع المستكين لأوامر أنور علي، إضافة إلى سلسلة لا تنتهي من الشخصيات الثانوية والنسوية التي يبدو كل منها مرسوما من الداخل والخارج بحيث يصعب نسيانها بعد أن يغلق المرء دفتي الرواية. إنها ليست شخصيات مسطحة بلا أعماق، بل إنها شخصيات دائرية ينطوي كل منها على غناه وتعقده، وطبعه الذي لا يتكرر في الشخصيات الأخرى.

الأهم من ذلك أنها ليست شخصيات أنماطا تختزل في سماتها رموزا وأنواعا من البشر، على الرغم من التصوير المختزل الذي يحاوله أنور علي مطابقا بين كل شخصية وطباع حيوان يعرفه. محاولة أنور علي، الذي يبدو في النص وكأنه يقيم نصا موازيا حين يبتكر جغرافيته البشرية - الحيوانية، أشبه ما تكون بقراءة داخلية للشخصيات من قبل واحدة منها. كأن زياد قاسم يقوم باستبطان مادته السردية مقدما قراءة أخرى لعالمه الروائي معملا مبضع أنور علي ونظرته الثاقبة في فهم البشر لكي يكشف عن أعماق الشخصيات، بدلا من الاكتفاء بتصويرها

من الخارج أو اللجوء إلى تقنية الروائي كلي العلم لكي يقول للقارئ ما يدور في أعماق تلك الشخصيات، وكيف تفكر، وما الذي تصبو إليه، وما هي الرغبات الخفية المجنونة التي تتملك شخصيات «أبناء القلعة». وهو ما يوفر، في الوقت نفسه، تقليبا للشخصيات على نار أخرى، وترميزا لهذه الشخصيات في سياق معماري مثر وغني.

تبدأ الرواية بتقديم سكيتش لطوبوغرافية ذلك الجزء من مدينة عمان في الثلاثينيات والأربعينيات، الذي تسميه «حد السيل» صاعدة في اتجاه جبل القلعة، ومن ثمّ تعمل على تقديم الشخصيات، ساعية بذلك إلى جعل الشخصيات تبدو وكأنها طالعة من المكان متشكلة داخله، ومتطورة ضمن جغرافيته. هكذا يقع بصر القارئ على عائلة شمس الدين الشركسية التي أراد لها الروائي أن تكون شاغلة ذلك الجزء من المدينة الغافية في ظلال المدرج الروماني من جهة وجبل القلعة من الجهة الأخرى. ومن خلال المصاهرة تمتد عائلة شمس الدين في اتجاه فلسطين، ثم تستقدم أبناء بنت شمس الدين التي تتوفى في حادث سيارة هي وزوجها لينتقل نايف وفارس الفلسطينيان ليعيشا في كنف خالتهم فوزية الشركسية التي بترت ساقها نتيجة الحادث نفسه.

بهذا النوع من التوليف السردي، الذي لا تخفى فيه إرادة المؤلف وهندسته المسبقة لعمله ورغبته في توجيه حبكته الروائية في اتجاهات محددة، نقع على بؤرة العمل. فالمكان، رغم حياة الشخصيات الرائحة الغادية فيه، العائشة فيه والراحلة عنه، هو البطل؛ والرغبة في كتابة رواية مكان ينمو ويتطور ويتمدد في الاتجاهات، هي ما يحكم «أبناء القلعة». لكن ذكاء الروائي وحرفيته، وقدرته الخلاقة على بناء الشخصيات والنفخ في صورتها الحية، تضلل القارئ عن الغاية والقصد الذي يسعى الروائي إلى تحقيقه. إن القصد واضح من خلال التشديد على طوبوغرافية المكان والإشارة المتكررة إلى شجرة السنديان الرابضة

على سفح جبل القلعة، التي تمثل رمز المكان ومعناه الداخلي الذي يتفتت بموت شجرة السنديان في زمان الهزيمة والاندحار ومقتل فوزية، على أثر القصف الإسرائيلي للمنطقة في حرب 1967، والتي تشكل مع الشجرة رمز المكان النامي في أزمنة أخرى.

هكذا يمكن القول إن التاريخ السردي للمدينة ينبع من سفح جبل القلعة ويصب في المناطق القريبة، دون أن نشهد أي خروج في اتجاه الجبال المحاذية أو المحيطة. ثمة ذكر عارض لجبل اللويبدة وجبل التاج والأشرفية، لكن هذه الأماكن غائمة على الصعيد السردي، تبدو مجرد أسماء تنفى إليها بعض الشخصيات الساعية في المكان، حتى إن بعض الشخصيات التي تغادر المكان تختفي إلى الأبد، ترحل بعيدا أو تموت ولا يعود لها أثر، في إشارة متكررة ولافتة إلى أن البطل هو المكان، وأن الشخصيات لا تعني شيئا خارج جغرافيا المكان.

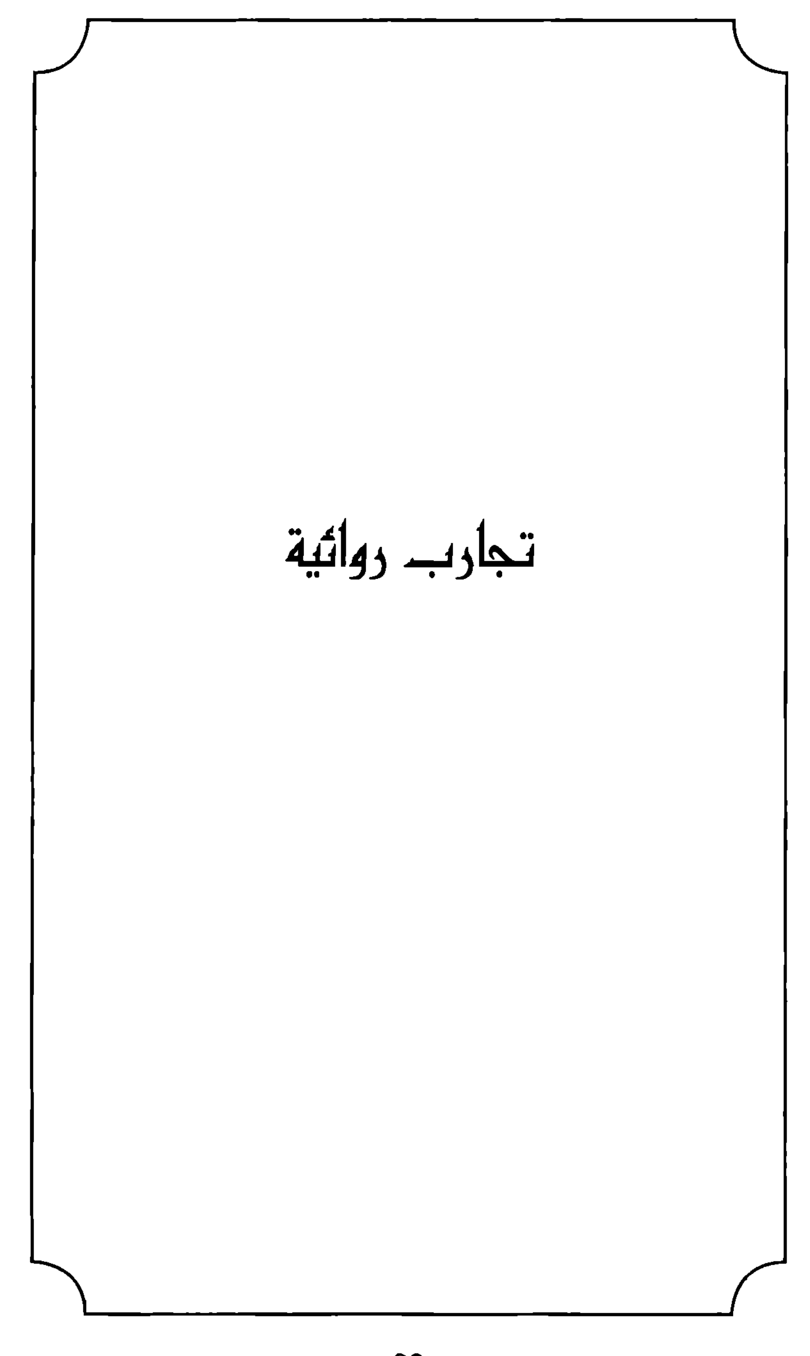
ثمة رؤية كامنة في «أبناء القلعة» تنبئ بنوع من الداروينية الروائية التي تشير إلى أن الشخصيات القادرة على التكيف مع المتغيرات السياسية والاجتماعية هي التي تبقى وتغالب عوامل المحو والفناء. هذا ما يحصل مع منعش الذي يعود إلى أسفل السلم الاجتماعي والاقتصادي بعد أن يفقد مصنع الكازوز على أثر المنافسة غير المتكافئة مع شركة الكوكا كولا الآتية من أمريكا في ستينيات القرن الماضي، في إشارة إلى غزو الشركات الرأسمالية الكبرى هذه البقعة الصغيرة من العالم التي ينشئها الروائي في «أبناء القلعة». والأمر يصدق على «أبي عبده» الذي يتطور من صاحب مقهى صغير في جبل القلعة إلى صاحب مصنع منافس للمشروبات الغازية، إلى صاحب مطعم ومحل لبيع الحلويات. كذلك يصدق الأمر على حران الذي يأتي من الصحراء فقيرا ليصير مرابيا يقرض المحتاجين من أبناء القلعة بالفائدة مفتتحا أول بنك متنقل (!) في مقهاه الذي يشتريه من «أبي عبده».

معظم الشخصيات في هذا المستوى من تأويل الرواية تبدو محكومة بالتحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والعقائدية العاصفة التي تدور حولها؛ بغض النظر عن كون هذه الشخصيات ساعية إلى الصعود في السلم الاجتماعي الاقتصادي أو أنها ساكنة غير فاعلة وغير مهمومة بالتنافس الجاري على قدم وساق في تلك البقعة الضيقة من مدينة عمان الوليدة النامية المتكثرة، والمتجهة إلى زمن التحول والصخب والضجيج والثروة واللذة. إن الشخصيات جميعها يعصف بها التغير؛ تموت أو تصبح فقيرة بعد غنى، أو أنها تدفع إلى الخطيئة دفعا بسبب الظروف الاجتماعية أو الاقتصادية القاسية. المهم في هذا السياق من التحولات العاصفة أن مبدأ اللذة، بتوافرها أو غيابها، السعي نحوها بجماع الجوارح أو الهرب منها لأسباب عقائدية (نايف) أو بقوة الكبح والمنع والقرف من الغريزة الحيوانية (أم علي)، هو الذي يحكم هذا العالم المتلاطم المتطاحن المتفتح على الزمان الحديث.

إنها داروينية روائية، تظهر أثر البيئة السياسية والاجتماعية والثقافية على تطور الشخصيات وقدرتها على الصمود في وجه قسوة الطبيعة الجارفة، وعالم التنافس الحاد في زمان الرأسمالية القادمة بقوة إلى منطقة القلعة، التي تمثل مكانا أوسع، يمتد ليشمل المدينة والدولة الأردنية الحديثة الناشئة منذ سنوات قليلة، وكذلك بلاد الشام المحيطة والأقرب إلى جبل القلعة من حبل الوريد. ولعل الحوارات المطولة، والنقاشات الحادة، بل والمونولوجات التي يضعها الروائي على ألسنة الشخصيات، حول حزب البعث وتاريخه، وحله نفسه بناء على طلب من عبد الناصر أيام الوحدة المصرية السورية، والكلام عن بعض محطاته المحلية والشامية والعراقية، هي محاولة لمد رقعة المكان إلى خارجه، وجعله جزءا من التاريخ الحديث لبلاد الشام.

إن بعضا من فصول الرواية تتخذ من المكانين القاهري والدمشقي منطلقا لها، وثمة إضاءة منطقية لبعض ما يحصل في هاتين المدينتين، من خلال ذهاب أبناء جبل القلعة للدراسة هناك. والروائي في هذه الحالة يعمل على شبك تاريخ المكان الذي يبنيه، ويعمره بالشخصيات والأحداث، مع التاريخ الحديث للمنطقة العربية، موفرا بذلك مصداقية تاريخية لعمله، مقربا إياه مما أسميته في البداية التاريخ الموازي. وهو لا يكتفي بهذا الشبك مع المدن المركزية في بلاد الشام ومصر، بل إنه يستعير، وأحيانا قد يصطنع، مادة وثائقية من تاريخ حزب البعث أو تاريخ الحياة الثقافية الأردنية، لكي يجدل مكانه المصنوع مع المكان التاريخي الحقيقي الذي نعثر عليه في كتب التاريخ التي تقوم باختزال الوقائع التاريخية وتوجهها لمصلحة السلطة السائدة، فتضيف وتحذف، وتضخم في مكان، وتسعى إلى التصغير والتهوين من شأن الأحداث في أماكن أخرى.

يبدو الكلام السابق وكأنه يعيد سلك «أبناء القلعة» في سلسلة الرواية التاريخية، كما تتجلى في روايات وولتر سكوت وإميل زولا، على سبيل المثال لا الحصر. لكن ما قصدته هو القول إن زياد قاسم يتحوط في عمله الروائي موهما القارئ باقتراب حبكته الروائية من مادة التاريخ. لكن المتأمل في المادة التي يقدمها زياد قاسم، من خارج تاريخ الشخصيات، المصنوع والمكتوب دون أي شك، هو بمثابة حقن للمادة السردية بشيء من خارجها لكي يتواصل القارئ مع المادة السردية في الرواية. ذلك تنازل يقدمه الروائي بهدف التواصل مع القارئ، وإقامة معمار مواز للتاريخ المكتوب. ولعل في داخل كل روائي خلاق رغبة في قطع حبل السرة الذي يصل كتابته الروائية مع أحداث التاريخ المتصلة، لأن الغاية ليست كتابة التاريخ بل إقامة يوتوبيا، أو ديستوبيا، روائية مخلوقة جديدة لم تقع عليها من قبل أعين البشر.



تجارب روائية

المدينة فضاء لروايات غالب هلسا

ينتسب غالب هلسا (1932-1989) إلى مصر أكثر مما ينتسب إلى وطنه الأردن لأسباب تتصل بشخصياته الروائية والجغرافيا التخيلية التي تتحرك في فضائها تلك الشخصيات، فهو في معظم أعماله الروائية يتحرك ضمن الفضاء السياسي والاجتماعي المصري لقاهرة الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي. لا يشذ عن ذلك من أعماله القصصية والروائية إلا مجموعتاه القصصيتان «وديع والقديسة ميلادة وآخرون» (1968)، وبعض قصص هذه المجموعة تتخذ من القاهرة فضاء لأحداثها) و«زنوج وبدو وفلاحون» (1976) وروايته «سلطانة» (1987). أما في باقي أعماله الروائية فإنه يكتب عن القاهرة ويبني من أحيائها الشعبية، وشخوصها المهمشين في معظم الأحيان، ومن نقاشات اليسار المصري وانشقاقاته، عالمه السردي، مازجا ذلك كله بتذكرات شخصية «غالب»، أو «خالد»، الذي عادة ما يأخذ دور الراوي في الروايات وتتصفى من خلال رؤيته باقي الرؤى التي تحملها باقي الشخصيات؛ كما أن هذه الشخصية تذكرنا من حين لآخر بماضيها أو طفولتها البعيدة في مسقط رأس غالب هلسا، وبلدته ماعين، أو مكان دراسته الإعدادية والثانوية في مادبا ومدرسة المطران بعمان.

من هنا يبدو عالم غالب هلسا، الذي غادر الأردن لآخر مرة عام 1956 ولم يعد إلا محمولا على نعش يوم وفاته (18 كانون الثاني/ ديسمبر 1989)، مسكونا بالحياة الثقافية والسياسية المصرية في فترة معقدة من تاريخ العلاقة بين اليسار المصري والحكم الناصري في خمسينيات القرن الماضي وستينياته. وتتصل الجغرافيا

التخيلية لروايات غالب وقصصه بتلك الحقبة الزمنية التي عمل فيها غالب في كل من وكالة أنباء الصين الجديدة ثم وكالة أنباء ألمانيا الديموقراطية لفترة تتجاوز الستة عشر عاما، مشاركا بفاعلية في الحياة الثقافية المصرية إلى أن أبعد من القاهرة بأمر من السادات عام 1978 مغادرا إلى بغداد ثم إلى بيروت عام 1979، ومن ثمّ إلى دمشق بعد الحصار الإسرائيلي عام 1982.

ولعل اتصاله الحميم بالبيئة المصرية، وصعود اسمه كروائي وناقد على صفحات مجلات اليسار المصري وصحفه، جعل هويته الجغرافية ملبسة بالنسبة للعديد من النقاد والباحثين إلى درجة مقلقة انعكست على الأبحاث والدراسات التي كتبت عن القصة والرواية في الأردن فأدرج غالب في بعض هذه الدراسات وأقصي عن بعضها الآخر. وأنا لا أعرف في الحقيقة فيما إذا كان هاجس الهوية مدعاة للتفكر الشخصي بالنسبة لغالب فهو كان مصري اللهجة، ظل يتحدث بها أينما ذهب بعد إبعاده عن مصر مازجا تلك اللهجة من حين لآخر بلهجات العواصم التي سكنها. كما ظل يختزن العوالم القاهرية ليعيد إنتاجها في رواياته التي كتبها لاحقا، غير قادر على التخلص من مخزون السنوات الاثنتين والعشرين التي عاشها في القاهرة. ويمكن أن نلحظ ذلك في أعماله الروائية الأولى التي كتبها في القاهرة: «الضحك» (1970)، و«الخماسين» (1975) و«السؤال» (1979)، و«البكاء على الأطلال» (1980)، وحتى في عملين أخيرين «ثلاثة وجوه لبغداد» (1984)، و«الروائيون» (1988) التي ينتحر فيها بطله غالب ممرورا معتزلا العالم وشاعرا بالخراب الذي يسكن التاريخ.

لكن الحنين الجارف إلى مسقط الرأس تجلى في بعض أعمال هلسا الروائية على هيئة تذكر جانبي أحيانا أو من خلال إفراد رواية

كاملة «سلطانة» يستعيد فيها الكاتب ذكريات الطفولة البعيدة، معيدا تتبع خطى بطله في طفولته وصباه ما يجعل «سلطانة» قريبة من روايات التكوين والتعلم، ويجعلنا نعيد النظر إلى أعماله الروائية الأولى على ضوء هذه الرواية المميزة لغة وشخصيات وطرائق حكي، واصلين عالم «سلطانة» بتلك التذكرات الجانبية التي نعثر عليها في قصصه ورواياته الأخرى.

من هنا يبدو من الصعب انتزاع غالب من حنينه الطفولي إلى مسقط رأسه وتغليب مرحلة الشباب والنضج على خلفية نموه الثقافي والأدبي. إن هواجس الطفولة وأحلامها واستيهاماتها عوامل أساسية في تشكيل الشخصية الإنسانية، وقد برزت مرحلة الطفولة والصبا في أعمال غالب الأخيرة كنوع من الاستعادة الحميمة لذكريات الطفولة التي غيبها النسيان وتراكم المشكلات اليومية وضغط حاجات العيش. ومن ثمّ فقد فتح الروائي الأردني الراحل خزائن ذاكرته وأعاد عجن هذه الذكريات مع أحلامه واستيهاماته وطريقة نظره إلى مسقط رأسه وسنوات تكونه. ولا تهمنا بالطبع صحة هذه الاستيهامات، التي ترد على الدوام في أعمال غالب على هيئة حلم يقظة طويل يعيد فيه الراوي غالب تشكيل العالم من حوله، بل قدرة روائي متميز مثل هلسا على اللجوء إلى ذاكرة الطفل فيه لينبش عالما كان منسيا داخله.

لعل كتابة غالب لـ «سلطانة»، بوصفها الرواية الوحيدة المكتوبة ضمن جغرافيا أردنية، هي ما أعاده إلى مسقط رأسه إبداعيا، إلى حد أنها ذكرتنا بـ «زنوج وبدو وفلاحون» التي كانت عملا قصصيا - روائيا نهل من بيئة سياسية واجتماعية غير البيئة القاهرية. لكن يد الموت التي اختطفت غالب في نهاية ثمانينيات القرن الماضي جعلت من «سلطانة» رواية وحيدة منقطعة السياق تقريبا عن أعماله الروائية

الأخرى. وهي الرواية التي شكلت مع «زنوج وبدو وفلاحون» نوعا من الثنائية السردية الضدية حيث تعيد «سلطانة» تأمل الطفولة البكر، والعالم الفردوسي، فيما تصور «زنوج وبدو وفلاحون» قسوة العلاقات الاجتماعية التي تربط البدو بأهالي القرى، وتقيم مراتبية مقلوبة يتسم بها مجتمع البداوة.

يمكن النظر إلى أعمال غالب الروائية، استنادا إلى هذه الخلفية، بوصفها توترا بين الفضاء المديني الصاخب المعقد والمكان الريفي البسيط الذي يرتبط بالحلم الفردوسي وحضن الأم والشعور بالحماية الذي افتقده الراوي في أعمال غالب التي تتخذ من المدينة فضاء لحركة شخصياتها. ويتجلى هذا التوتر، والذي يتخذ هيئة قوس مشدود على مدار السرد في معظم روايات غالب، في الحضور الوافر للأحلام، وأحلام اليقظة بصورة أساسية، التي تقطع سياق السرد وتعيد الرواية في العادة إلى الطفولة وفردوسها الريفي المفقود. بهذا المعنى تمثل المدينة في عالم هلسا كيانا مهددا باعثا على الرعب وعدم الاستقرار وافتقاد الطمأنينة، أيا كانت هذه المدينة: القاهرة، أو عمان أو بغداد.

لتوضيح الرؤية السابقة سآخذ عملين روائيين لغالب هلسا هما «الضحك»، وهي أولى رواياته، و«البكاء على الأطلال»، وهي من بين أعماله التي نشرها في بداية الثمانينيات، وإن كانت مكتوبة في القاهرة في فترة سابقة عام 1975، لنرى صيغة التوتر في كل من الروايتين بين فضاء القاهرة وأحلام الراوي وتذكراته لطفولته ومطلع شبابه.

يبدأ الفصل الأول من «الضحك»، وعنوانه «جنة اليقين» الذي يوحي بمفارقة ضدية، بوصف لحالة الراوي بعد أن أقام علاقة جنسية مع بغيّ. كل ما في هذا الفصل من الرواية يوحي بالشعور بالدنس والقذارة، وامتزاج الروائح العطرية بروائح العرق والجسد الآثم،

بالحنين إلى النظافة وبراءة الطبيعة. يختلط ذلك كله بالإحساس بوجود خطر قريب يتربص بالراوي دون أن يكون واعيا له، وبحلم يعيد تركيب الخطر والإحساس به.

«كنت ملقى على السرير، أشم الرائحة التي خلفتها البغي وراءها، رائحة جسد لم يعرف الاغتسال من زمن طويل، في هذا الحر المهلك، وعطر الياسمين، وطعم النعناع الذي خلفه اللبان الذي كانت تمضغه[1].

ومع أننا لا نستطيع تحديد مكان الحلم، إذ أن الراوي يطالع فيه منظرا من قريته مسقط رأسه، حيث يتحدث عن أكوام من الحجارة التي تتكدس كتلال صغيرة، ويحلم أنه يسير في شوارع مسقوفة تشبه الأنفاق (ص 14)، إلا إننا نتبين في نهاية الفصل أنه «كان يركض في شوارع القاهرة»، التي «كانت خالية واسعة»، و«عماراتها كتلا صماء كبيرة قد ملأ الظلام فجواتها»، لينتهي إلى غرفة تحقيق ليحاكم بارتكاب جريمة لم يقترفها[2].

يبدو هذا الفصل إرهاصا وتكثيفا لما سيحدث في باقي فصول الرواية. إن الراوي، وهو عضو في حزب يساري، يشعر بالخطيئة

(1) غالب هلسا: الضحك، الأعمال الروائية الكاملة، الجزء الأول، دار أزمنة وأمانة عمان الكبرى، عمان 2003، ص 13.

(2) من الواضح من الفصول التالية في الرواية، وخصوصا تلك الفصول التي تندرج تحت عنوان «مذكرات منفي»، أن الإحساس بالرعب من البوليس عائد إلى اعتقال الراوي في بلده الأصلي وليس القاهرة. لكن يمكننا أن نفسر ذلك على خلفية اعتقال رفاق الراوي في الحزب، ومن ضمنهم حبيبته نادية، من قبل البوليس المصري في زمن عبد الناصر. ويختلط هذا الخوف الكابوسي، الذي يتردد صداه في حياة الراوي وفي المدن التي تنقل بينها، بالإحساس ببرد المدينة وحيادها القاتل تجاه الراوي الغريب الذي افتقد نادية الحبيبة الوحيدة التي أغدقت عليه العطاء وأشعرته بالحب والحنان الذي يقترب من حنان الأم الذي يستعيده الراوي في أحلامه وفي أحلام يقظته كذلك.

والدنس والقذارة في المدينة[1]، مطلق مدينة، التي تمثل الرذيلة وانحدار القيم والتحلل والتلاشي والإحساس بالبرد بمعناه الفيزيقي والرمزي. لا يخفف من ذلك الإحساس الآمال الكبيرة التي يتشبث بها المثقفون الذين يظهرون في خلفية الرواية، أو علاقة الحب العميقة التي تقوم بين الراوي ونادية، أو الروح الرفاقية التي تنشأ بين المشاركين في معسكر تدريب المتطوعين الذين يرغبون بالدفاع عن المدينة إذا ما هاجمتها إسرائيل. إن المدينة، التي يتنقل الراوي في شوارعها، وبين مقاهيها وفنادقها، تظل كيانا مهددا باردا مصمتا يتراءى للراوي في أحلامه الهذيانية المتكررة على مدار فصول الرواية. ويجسد الراوي برد المدينة وصقيعها من خلال كتابة عدد من الوثائق «التي تدين العصر» (ص154) واصفا مسيرة حياة الصحفي «الكبير»، الذي يشرف على صفحة القراء ويكون شاهدا على انتحار الشاب م. ن الذي كان يشم «ريحة الموت والتفسخ وهية بتنتشر في الجو وبتملي المدينة كلها.. العالم كله» (ص 169). ويقود هذا الإحساس

(1) الإحساس نفسه يتلبس الراوي عندما يستعيد علاقته المركبة بمدينة بغداد، فهو يتذكر رائحة السمك، فيها، ومياهها الجارية، ورائحة الورود الميتة والأجساد البشرية في الحجرات المغلقة (ص 96). لكن رائحة المدينة النهرية العتيقة لا تمنع الراوي من أن يرى تحت جلد بغداد القاسي الخشن فضاء داخليا فسيحا مرحبا (ص 97). وهو يقارن بغداد ببلده التي قدم منها (يقصد عمان) واصفا إياها بـ «بلد التجار والموظفين الصغار حيث ينطوي الإنسان في داخل صدفته، يتعفن في داخلها ويموت. حيث كل أخذ وعطاء موقظ للألم، للإحساس بالذنب. مدينة بلا جذور ولا تاريخ.. تنظم الحياة فيها محرمات وممنوعات وأكاذيب» (ص 100).

لعل الوصف السابق أن يفسر فصولا لاحقة في الرواية حيث يلازم الراوي إحساس التهديد الذي تمثله المدينة الصغيرة، بحضور البوليس فيها والمواضعات الاجتماعية الخرقاء والزيف الذي تتسم به الشخصيات التي تسعى في فضاء مدينة عمان في نهاية أربعينيات القرن الماضي وبداية خمسينياته.

م. ن. إلـى معاينـة جثـة الكـون العتيقـة وهـي تتحلـل بعد أن ابتعد عن الكون راعيه (ص 171).

في مقابل مدينة القاهرة تبدو مدينة مسقط الرأس مثالا للمدينة - المنفى، مدينة البوليس والبغاء والزيف، حيث المال سيد الموقف، والرجال والنساء يبيعون أنفسهم من أجل النفوذ والمال. إن الراوي، الغريـب عـن البلـدة، يحـاول كتابـة تاريخها، والكشـف عـن «أكاذيب مثقفيها وادعائهم ورعب نسائها من الجنس، وجشع تجارها بكروشهم الكبيـرة، وقاماتهـم القزمـة ووجوههـم المترهلـة البيضـاء وأصواتهـم النسـائية... والحقـد الـذي يمـلأ قلوب صغـار موظفيها» (ص 108). ويحكـي الـراوي أنـه أتـى إلـى البلـدة مقيد اليدين فـي إحدى عربات البوليس لينفذ به حكم الإقامة الجبرية بعيدا عن قريته بتهمة الإخلال بالأمن حيث يجد نفسـه شـاهدا على وحشـة المدينة وقبحها وموت البراءة فيها، واهتراء نسيجها الاجتماعي الذي يتشكل من قادمين من القرى والمدن الشامية المجاورة، ومن شخصيات إنجليزية لا منتمية آتية لتجرب حظها، في الجنس والحب، في هذه المدينة الطالعة على أطراف الصحراء الشامية.

القرية - مسقط الرأس هي المكان الذي يعادل الإحساس بالبراءة واليقين حيث يستعيد الراوي في مواضع قليلة من الرواية حنينه إلى «البلدة الصغيرة التائهة بين الجبال»، و«الشوق إلى الإحساس القديم بمحدودية العالم وباليقين.. إلى خلود الإنسان الذي لا يعرف الخوف من الموت ولا القلق» (261)، وكذلك عندما يسـتعيد صور الأرض المشمسـة ومشـهد الحصادين الذين يتناولون طعامهم وقت الظهيرة، والنسـاء وهـن يتحلقـن حـول أباريـق القهوة المـرة، أو يحلم بأنه يطير فوق القرية ويهبط فوق قبة الكنيسة (ص 297).

إذا انتقلنا إلى «البكاء على الأطلال»[1] فسنجد أنها تعتمد أسلوب المعارضة[2] Pastiche تقنية أساسية تنبني فصول العمل الروائي حولها، وتبدو المادة التاريخية المقتبسة من كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني موضوعا للمعارضة في موضع معين من الرواية، وللمحاكاة الساخرة كذلك، ولتأمل الحالة الشخصية للراوي في ضوء تلك الحكايات التاريخية المقتبسة في مواضع أخرى. وبغض النظر عن درجة معقولية استخدام هذه التقنية الأسلوبية في بناء العمل الروائي، ومدى إسهامها في توضيح معنى العمل وتكثيف الدلالة من خلال هذا الاستخدام، فإن «البكاء على الأطلال» هي محاولة لإضاءة نص روائي حداثي، يعتمد بصورة أساسية الحلم، وحلم اليقظة بصورة لا تخطئها العين في الرواية، عبر معارضته حلم اليقظة وهلوسات الراوي الحسية الشهوانية (التي يتمازج فيها الهلع الشديد من فكرة الموت مع الإحساس ببرد العالم والحنين إلى الطفولة) بمادة تراثية تدور حول الشهوة العارمة والغُلمة والمثال الحسيّ التراثي المجسد في حكاية عائشة بنت طلحة مع من أحبوها وتزوجوها حسب ما يروي أبو الفرج في «الأغاني».

لكن هذه المعارضة لا تكتمل إلا في إطار بعث حلم يقظة يتكوّن من زمن الطفولة وتذكر الراوي مشهدا مستلا من ماضيه في

(1) غالب هلسا: البكاء على الأطلال، دار ابن خلدون، بيروت 1980.

(2) تعني المعارضة Pastiche: إدراج كلمات أو جمل أو فقرات كاملة مأخوذة من مؤلف أو عدد من المؤلفين في عمل أدبي بقصد التقليد، وحينما تكون تلك المعارضة قصدية تتحول إلى نوع من المحاكاة الساخرة. لكن غالب هلسا يستخدم هذا الأسلوب، الذي أصبح مكونا رئيسا في الرواية المعاصرة في العالم، ليشدد على ما يؤديه تذكر عالم عتيق غريب، مغوٍ ومانح، من إحساس بالحماية في عالم المدينة المعاصرة التي تهرس الإنسان تحت ثقلها الضاغط ودوران عجلة الحياة اليومية المجنون.

القرية ليشكل هذا المشهد فعل تحفيز للعمل الروائي، ويعيد الراوي، بالاستناد إليه، تركيب المادة السردية ويتمكن من ثمّ من تأويل حاضره وسقوطه في يأس شامل وعلاقات جسدية متعثرة وفقدانه القدرة على الاحتفاظ بمن يحب ويمثل له الشفاء من السقوط في العدمية الحسية والروحية في آن معاً في جو مدينة كبيرة لا تبالي بسكانها.

تبدأ الرواية بهذه الفقرات التي تكشف الدلالة الكلية للعمل، وتضيء بلمحة خاطفة الأحداث التالية، وتكثف في كلمات قليلة العناصر البنائية الأساسية التي يستخدمها الكاتب في «البكاء على الأطلال» (أي الذكرى، والحلم، وحلم اليقظة، والعنصر الحسي الدافق، والحلم بسفاح القربى):

«كانت لوعة تسربت في يديه.

على سطح الطرابيزة الخشبية الصغيرة، البنية - السوداء، (اللون البني لمعة تنبثق من قتامة اللون الأسود) بأرجلها العريضة ذات السطح المتموج، أخذ يدق الإيقاع. بقبضة يده اليمنى وبأصابع يده اليسرى. تب. يدق بقبضة يده اليمنى. تك ت تك بأصابع يده اليسرى.

تصحو الذكرى، تتمطى، تنوء، وتشتمله. تُب، تُب، تك تَ تك.

إيقاع قديم مُكتَنف بعطر العود والمسك والبخور ينبعث من أثواب النساء السابغة الضافية، تلتف حول أجساد قوية، مرغوبة. أجساد لها حرمة أجساد الأمهات، دونها تقف البنادق، ولها نداء لا ينطفئ. وللإيقاع، عندما توغل في الذكرى، عندما تتلبسك الذكرى كأنها حالة انجذاب، مذاق البن ونفحه القوي:

انكشف الغطاء عن بئر الذكريات فهبت روائحها، كما ينكشف الغطاء الخشبي البيضاوي الشكل عن صندوق عطار. وتتخلله كلمات

القصيدة يئن معها لحن الربابة «يفوح من صدره كما ريح صندوق. ريحة عنبر من ديرة بني ياس». أصوات النساء منغومة، ناعمة، ثرية، من بعيد تأتي، ودوي أحاديث متداخلة: صهيل الخيول الأصيلة مقتضبا وهي تدق الأرض بأقدامها واقفة في الحوش الواسع المسوّر، وقرقرة المياه في النارجيلة.

وفي الخلفية تقف آمنة. كانت ملثمة، فارعة كأنها انبثقت من الأرض لتوها صاعدة إلى أعلى، محاطة بنصف دائرة من الراقصين والخنجر في يدها ترسم به دوائر في الفضاء.

تب.. ثم تك، ت تك... تمور اللوعة، تلوب لاذعة أحشاءه، تدعوه إلى الانخراط والغوص، دافعة به إلى ماض يستحيل استعادته» (ص 8-9).

في الاقتباس السابق استعادة كاملة لكل ما يناقض الفضاء المكاني الذي يقيم فيه الراوي، حيث القرية هي ذلك المكان الأمومي الذي يوفر الحماية ولكنه يذكر بالأجساد المرغوبة المحرمة. ومع ذلك فإن الذكرى، ممثلة بإيقاع المهباش، تعيد إلى الراوي إحساسه العميق بالألفة وتدرج المكان الراهن في سياق المكان الأمومي العتيق المفتقد الذي يشبه غالب هلسا عملية تذكره بالوقوف على الأطلال، ومن ثمّ البكاء عليها.

يبدد هذا الإحساس بانبعاث القرية في ذهن الراوي أحلام متكررة بوجود تهديد ما يتربص به، فالمدينة بجوها الرمادي، وشوارعها الخالية وعماراتها العالية (ص 39)، تتناقض بصورة حادة مع تلك الذكرى وتدفعه إلى الاستعاضة عن نادية في «الضحك» بشبيهتها عزة التي تمثل في «البكاء على الأطلال» ما مثلته نادية في الرواية السابقة، المرأة التي تمنح وتحمي وتغدق الحنان وتدفئ من البرد الذي يطحن عظام الراوي. ينقذه من ذلك الإحساس بـ «الفوران الفوضوي لعالم

معقد أشد التعقيد (...) ماض من قريته جعلته الذكرى ذهبيا، (...) وماض تعرف عليه من كتب التاريخ» (ص 166).

ما يقوله الراوي في الاقتباس السابق يفسر بوضوح مشهد استعادة إيقاع المهباش، وإدراج حكايات عائشة بنت طلحة والراسبي، وبحث الراوي عن جمال الدين الأفغاني في شارع سليمان باشا، في سياق التخفيف من حدة الانفصال عن فضاء المدينة الشاسع المعادي و»الاندفاع العشوائي الهمجي لبيروقراطية متقنة وخالية من الانفعال، تفرغ الإنسان من كل حس».

لكن أجواء القاهرة القديمة تعيده في حلم يقظة، يمتزج بالإيقاع العتيق القادم من الذكرى البعيدة لحلم الطفولة الفردوسي المبهج، ليذوب في فضاء المدينة التي تبدو له جوامعها وحواريها «الضيقة والمشربيات والمقابر بحجراتها البيضاء وحدائقها والنساء بأجسادهن الباذخة وجرس أصواتهن العنيف، (...) تبدو له القاهرة القديمة كسياج يحميه من الرعب، والخوف الآتي» (ص 136).

بهذا المعنى تحل القاهرة القديمة بديلا عن الفضاء الريفي العتيق المنسحب، الذي لا يحضر إلا في الذكرى التي تتسرب من بين ثنايا إيقاع المهباش الذي يطالعنا في السطور الأولى من الرواية مضفيا على عالم الرواية الكابوسي المهدد نوعا من الطمأنينة والإحساس بالأمان، في نوع من إيجاد معادلة تبسيطية لعلاقة غالب هلسا بالمدينة التي عاش المرحلة الذهبية من عمره في فضائها المكاني والسياسي والثقافي. وهكذا يقفل هلسا الدائرة الجهنمية، من الأحلام وأحلام اليقظة التي احتشدت بها معظم رواياته، وكأن الرواية ليست إلا حلم يقظة طويلا ممتدا يكاد يتحول إلى حقيقة في روايات غالب.

مؤنس الرزاز وأطروحة الإنهيار

خلال العمر القصير الذي عاشه على هذه الأرض استطاع مؤنس الـرزاز (1951-2002) أن ينجـز أحـد عشـر عمـلا روائيـا، إضافة إلى مجموعتيـن قصصيتيـن وعـدد مـن الترجمـات. والأهـم مـن ذلك أنه وضـع الروايـة فـي الأردن علـى خريطـة الكتابـة الروائيـة العربية. وقد كان إصـرار مؤنـس علـى إنجـاز الروايـة تلـو الروايـة، لا تفصـل بيـن الواحدة والأخرى سـوى أشـهر قليلة، سـببا في التفات عدد كبير من الروائييـن والنقـاد العـرب إلـى ما كان ينجزه الكاتب الشـاب الذي لم يكن قد بلغ الثلاثين من العمر عندما انطلق في رحلته المحمومة لكتابة عدد كبير من الروايات. غزارة إنتاجه في الكتابة الروائية في سـنوات حياته الأخيرة تشير إلى أن مؤنس كان يخاف أن يداهمه شبح الموت قبـل أن يكمـل مشـروعه الـذي زاوج فيـه بين حرفـة الكاتب المتملك لناصية النوع الروائي وحرارة التجربة الشـخصية التي وزعها الكاتب على أعماله جميعها. وهكذا توالت رواياته، بدءا من ثلاثيته «أحياء في البحر الميت» و«اعترافات كاتم صوت» و«متاهة الأعراب في ناطحات السـراب»، وانتهاء بـ «ليلة عسـل»، لتقيم معمارا عز مثيله في مسـيرة هذا النوع الروائي في الأردن.

وقـد أدرك مؤنـس أن عليـه أن يبـدأ كتابتـه مما انتهت إليه الكتابة الروائية العربية في السـبعينيات وما حققه جيل السـتينيات من تطوير للكتابـة الروائيـة المحفوظيـة. ولعـل «أحيـاء في البحـر الميت» ترجّع صدى «أنت منذ اليوم» لتيسـير سـبول و«المتشـائل» لإميل حبيبي، إذ يقيم الكاتب تناصا مع هذين العملين ويخبر القارئ أن روايته تطمح

إلى كتابة الواقع بطريقة قريبة من شكل تمثيل الواقع العربي المعاصر في هذين العملين الروائيين الأثيرين إلى نفسه. وتقيم رواية مؤنس الأولى، في الوقت نفسه، جسور نسب مع الرواية الحديثة في العالم ممثلة في «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست و«عوليس» لجيمس جويس وغيرهما من كلاسيكيات الرواية الحداثية في العالم. في تلك الرواية، التي تحكي عن انهيار القيم والمؤسسات القومية، وتشير بصورة غير مباشرة إلى تجربة مؤنس ووالده منيف الرزاز السياسية المرة، يؤسس مؤنس لشكل من الكتابة الروائية تعبر فيه التقنيات والشكل وزوايا النظر وأنواع الرواة عن أطروحة الانهيار التي تسكن أعماله الروائية التالية حيث يعمد إلى العناية بالشكل الروائي والمعمار المعقد للسرد، وتصبح تقنية تعدد الرواة وزوايا النظر حجر الأساس في أسلوب كتابته الروائية.

وإذا كان صنع الله إبراهيم اختار لغة الكابوس في روايته «اللجنة» للتعبير عن تغلغل السلطة الخفية في حياة الإنسان العربي المعاصر فإن مؤنس الرزاز اختار تمزيق الشكل الروائي وتطعيمه بلغات مختلفة وفتات من أشكال الكتابة. إن الشكل في «أحياء في البحر الميت»[1]، وفي روايات مؤنس التالية، ليس سوى ظلال لما كان شكلا، كما أن الشخصيات هي ظلال لشخصيات أراد الكاتب أن يجعلها باهتة إلى الحد الذي يركز فيه وعينا على أثر الكابوس وقدرته على محو ملامح الشخصيات، ومحو الأمكنة والأزمنة التي تتحرك في فضائها هذه الشخصيات.

تبدأ الرواية بمقدمة نقدية تكتبها إحدى شخصيات الرواية (مثقال طحيمر الزعل) وتنتهي بكتابة على الغلاف الأخير للرواية تنسب

(1) مؤنس الرزاز: أحياء في البحر الميت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1982.

للشخصية المركزية فيها (عناد الشاهد). وبين المقدمة والكلمة التي تظهر على الغلاف الأخير للرواية يتعرف القارئ على مرجعية العمل الروائي الواقعية وعلاقته بالنصوص السابقة عليه، وإلى طبيعة هلوسات عناد الشاهد وحالته الفصامية.

«هذه الأوراق التي قر قراري على أن أدفع بها إلى المطبعة هي أوراق كتبها صديقي عناد الشاهد وهو يعبر عن حالات من التحولات والتنافر والانقلابات النفسية والروحية والمادية.. لا تنتهي ولن تنتهي إلا بموته. فهذه الأوراق - حسب اجتهادي الشخصي - تشكل رواية ولا تتشكل، تتقمص سيرة ذاتية وضد السيرة الذاتية، فاللغة فيها تتضارب، وإيقاع نبضها يتنافر، الوجوه تتحد لتنفصل وتتحلل لتعود فتتحد ثم تتشظى. وهذا يعود في رأيي الشخصي إلى أسباب عدة، أولها فوضى عناد نفسه. فقد كان يصف أمامه على الطاولة أوراقا بيضاء ثلاثا واحدة تجاور الأخرى فيكتب بضعة أسطر عن مشروع روايته التي كان يسميها «عرب» تارة ويسميها «أعراب» طورا آخر - تيمنا بدبلنرز جويس. ثم ينقلب على نحو مفاجئ إلى الورقة الثانية المحاذية فيكتب فيها ضربا من السيرة الذاتية، ثم ينتقل بغتة إلى الورقة البيضاء الثالثة فيسجل كلمات الآخرين» (ص 5).

يكشف الاقتباس السابق من الصفحة الأولى للرواية برهافة بالغة عن نية الكاتب، ويوضح ملامح مشروعه. إن الروائي يقف خارج عمله لينقده ويفككه إلى عناصره الأولى فيجعل إحدى شخصياته تتحدث بلغة نقدية عن الرواية وشخصياتها فتقوم بنسبة فعل الكتابة إلى شخصية أخرى من الشخصيات. وبهذا ينسحب الكاتب من عمله مختفيا وراء إحدى شخصياته مضاعفا فعل الاختفاء بجعله شخصية مثقال طحيمر الزعل تختفي وراء عناد الشاهد. وتكمن فرادة «أحياء في البحر الميت» في هذه اللعبة السردية، حيث يصبح البناء الروائي شديد

التركيب، وتصبح الشخصيات الروائية شبحية، وتنسب فعل الكتابة الروائية إلى بعضها بعضا، فيكتب عناد الشاهد ويعيد مثقال تنظيم أوراقه. ويبدو هذا المدخل الذي تتوسله الرواية تبريرا للعبة الشكل الروائي الجديد وإيهاما للقارئ (في لعبة تغريب بريختية معكوسة) أن العمل ليس سوى هلوسات غائب عن الوعي والعالم ويتوسل الروائي هذا الشكل للفت انتباه القارئ إلى بؤرة التجربة وأعماقها الغائرة، أي إلى التجربة السياسية الفاشلة التي خاضها عناد الشاهد.

يكتب عناد الشاهد هذياناته وتجربته «الواقعية اللامعقولة» مستخدما لغات متعددة في أزمنة وأمكنة تتداخل وتتواشج لتصير في النهاية مكانا واحدا هو المكان - الحلم؛ كما تتراكب الأزمنة وتذوب وتصبح زمانا واحدا هو زمان النفس حيث يفقد الزمن سيولته ويتحول إلى نقطة ثابتة محددة هي الزمان - الحلم.

بهذه الطريقة يقيم الكاتب بين القارئ والتجربة ستارا سميكا، ويعمل على إخفاء التجربة الواقعية التي ينسج منها عمله فيهرب إلى الاستعارات والمجازات والمقابلات اللغوية ويكثر من الإحالة إلى أعمال أدبية أخرى لتشتيت انتباه قارئه عبر خلط أوراق لعبته الروائية.

إن عناد الشاهد هو الشخصية المركزية في «أحياء في البحر الميت» التي يطرح من خلالها النص رؤيته للعالم، فعناد الشاهد هو الصوت الفعلي الذي يقبع وراء كل كلمة، وراء الوصف والحوار والألعاب اللغوية والطباقات والجناسات والإسقاطات. ودون هذا الفهم لطبيعة بناء الرواية يتحول هذا العمل الروائي الإشكالي إلى نص هلامي لا ملامح محددة له. إن عملية التقطيع السردي في النص تستند إلى هلوسات عناد الشاهد ونظرته المشوشة إلى الأشياء والعالم. ويكشف هذا التشوش والخلط الذهنيان عن وعي العالم

المشقوق الذي يريد الروائي أن يعرضه. ولهذا يمزج الكاتب بين السيرة الذاتية والسرد الخطي وأسلوب الواقعية التسجيلية والتضمين والتقطيع السينمائي والتعليق على العمل من داخله. ويؤكد مثقال على هذا الأسلوب التركيبي في الكتابة الروائية في تقديمه أوراق عناد الشاهد: «في هذا العمل تختلط الرواية بالسيرة، بالواقعية، بالهذيان، بنقل كلمات الآخرين، بانفجار عاصف لكل ممكن يتأبى التحول إلى فعل» (ص 7) ويقول في الموضع نفسه من الرواية: «أرى... أنها تصور حركة الحياة، لا الحياة نفسها، وتتوج الزمان ملكا عليها دون شخصياتها. هي في أسوأ الأحوال عمل أدبي قد يراه المرء رواية مفتوحة، وقد يراه آخر ضد - رواية، ويراه ثالث هلوسة وتجديدا، ويراه رابع مجرد أوراق» (ص 6).

ليست «أحياء في البحر الميت» إذاً مجرد محاولة لانتهاك بنية الشكل الروائي، بتحطيم وحدته العضوية وتطعيمه بلغة المقامات والحكايات الشعبية والأدب الانتقادي وأسلوب البحث والنقد الأدبي، بل هي محاولة لإضاءة تجربة واقعية ملتبسة. ومن خلال الإشارة إلى تجربة الكتابة نفسها ينتهك الرزاز البنية القارة للشكل الروائي حيث يقوم الروائي بدور المعلق على عمله الروائي، ويعرض للتجربة الملتبسة الغائمة منبها إلى واقعية التجربة غير المعقولة. وهو ما يجعل هذه الرواية تندرج في النوع الروائي الذي نسميه الميتافيكشن أي الرواية التي تتأمل ذاتها، كاسرة وهم الصنعة الروائية، وخالقة نوعا آخر من الوهم الذي يقيم بين الواقع والخيال، بين الحقيقة والمجاز، بين ما هو خارج النص ومادته السردية التي تتشكل من الكلمات والعلاقات القائمة فيما بينها.

في ضوء الطموح السابق فإن»أحياء في البحر الميت» ليست مجرد باكورة روائية بل هي عمل تأسيسي نجد فيه بذور أعمال الرزاز

التالية التي وسعت من أفق أطروحة الانهيار وأقامت من الشخصيات والأحداث والأفكار والتأملات برهانا على صحتها في الرواية والواقع. كان مؤنس مسكونا بهذه الأطروحة يحاول تجسيدها في عمله الروائي والتعبير عنها في مقالاته الصحفية حتى تمكنت منه وأصبحت هاجسه وديدنه في الحياة والكتابة.

في روايته «اعترافات كاتم صوت»[1] يعيد مؤنس الرزاز تركيب أطروحة الانهيار من خلال تحليل واقع المؤسسة الحزبية القومية التي تحولت إلى مؤسسة توتاليتارية مرعبة تأكل أبناءها، وتستبدل الحزب القائد بالقائد الأوحد، مؤدية إلى تبخر فكرة الثورة وعلاقتها بالجماهير التي ادعت أنها قامت من أجلها. وقد استعمل مؤنس، للتعرف على تحولات السلطة وتوالد القمع وازدياد سطوته، تقنية الأصوات وزوايا النظر المتعددة من خلال إعطاء الكلام للقامع والمقموع والشخصيات المراقبة في الآن نفسه. وتجلو هذه الشخصيات في حكاياتها وتأملاتها فكرة التحلل وسقوط القيم والمشاريع القومية الكبرى عبر تآكل الحزب والفكرة التي يقوم عليها. ورغم تخلل سيرة مؤنس الشخصية لـ «اعترافات كاتم صوت»، إذ أن أسرته حاضرة بوضوح في هذا العمل كما هي حاضرة في «أحياء في البحر الميت» وفي أعماله التالية، فإن تقنية زوايا النظر تتيح المجال للكاتب لكي يخفي، ما أمكنه، بعد السيرة الذاتية في العمل، معمقا هذا البعد الأساسي في أعمال مؤنس الروائية جميعها.

في القسم الأول من «اعترافات كاتم صوت»، المعنون بـ «مدارات الصدى»، يحل الصدى محل الصوت في غياب أي تبادل حواري بين الشخصيات. ويمكن القول إن هذا القسم من الرواية مبني

(1) مؤنس الرزاز: اعترافات كاتم صوت، دار الشروق، عمان 1986.

استنادا إلى أسلوب زوايا النظر، ولكنها هنا زوايا نظر تخص أحداثا متعددة لا حدثا أو موقفا روائيا بعينه. وهو أسلوب يفيد في تقليب معنى الفعل أو الحدث على وجوه متعددة بتمريرها في منشور تُكون وجوهه شخصيات عديدة. وهكذا يتحلل الفعل إلى زوايا نظر تمثل الأب والأم والابنة الصغيرة والملازم والراوي.

تقوم الابنة بتدشين النص إذ تصف مشهد العزلة. إن الأبطال التراجيديين الثلاثة (الأب والأم والابنة) يغرقون في العزلة والصمت رغم وجودهم معا في بيت الإقامة الجبرية. ولا تتواصل العائلة المسجونة مع العالم الخارجي إلا عندما يتصل الابن من الخارج في يوم محدد من أيام الأسبوع. ويشكل التواصل المتقطع مع العالم الخارجي تمهيدا لانتقال الرواية من الحديث عن شخصيات الإقامة الجبرية إلى الحديث عن اعترافات يوسف/ كاتم الصوت. وما كان ممكنا لولا حركة الانتقال الذكية (من بيت العزلة إلى العالم الخارجي) تشريح أعماق القاتل/ كاتم الصوت الذي يحتل بؤرة العمل الروائي.

تبدأ «اعترافات كاتم صوت» بمونولوغ الابنة، ويلخص هذا المونولوغ ظروف الإقامة الجبرية، ثم يقوم الأب والأم بجلاء شروط هذه الإقامة ويوضحان قسمات المكان المستباح بأعين الحرس. كما نتبين من سياق الحوارات الداخلية للشخصيات أن الأب كان مسؤولا كبيرا في السلطة التي اعتقلته. وتتوضح في هذه الحوارات بعض خيوط حياة هذه الشخصيات حيث يتعرف القارئ على تاريخ الأب المناضل الذي وصل حزبه إلى السلطة ثم اختلف معه فزج به في الإقامة الجبرية، وعلى تاريخ الأم التي أحبت الأب وتزوجته إعجابا به وبأفكاره السياسية.

القسم الخاص بـ «اعترافات كاتم الصوت» يشكل المادة

الأساسية في العمل، وليست الأقسام الأخرى سوى وسائل لإيضاح الظروف المحيطة والانتقال إلى لحظة الاعتراف. ومن هنا يستخدم الكاتب في هذا القسم ضمير المتكلم موحيا بالبعد الحميم من أبعاد الاعتراف والبوح الداخلي. إن الصفحات (51-70) هي جملة اعتراف متصلة يقوم يوسف من خلالها بتحليل وظيفته ككاتم للأصوات شارحا لنا الأسباب التي جعلته يمتهن هذه الوظيفة. ويبدو المؤلف وكأنه يفرد الفضاء السردي لاعتراف كاتم الصوت عبر مونولوج طويل يتحدث فيه يوسف لسيلفيا التي استأجرها ليسرد لها اعترافاته. لكن سيلفيا لا تسمع بل تقرأ حركات الشفاه، وبما أن شارب يوسف عريض يغطي شفتيه فإنها لا تعرف عمّ يتحدث!

نقبض في لحظة الاعتراف على المفارقة الساخرة التي تغلف فضاء النص. ونحن في البداية نظن أن كاتم الصوت وحده هو الذي يجهر بصوته، وعندما نتقدم في النص نكتشف أن الطرف الذي يفترض أن يسمع الاعتراف يعاني من الصمم. لكن المفارقة الكبرى تتمثل في كون كاتم الصوت نفسه لا يدرك أن سيلفيا لا تسمعه. بهذا المعنى تطابق اللعبة السردية، التي يتوسلها الكاتب، بين صوت يوسف ومسدسه الكاتم للصوت.

إن الإيهام السردي، من خلال الإيحاء بالحميمية وتحقق لحظة الاعتراف وتحويل ما نسميه بالسامع الضمني إلى صورته المادية الملموسة في النص الروائي، هو وسيلة لتقليص الفعالية التي يحققها بروز ضمير المتكلم في النص لأن يوسف/ كاتم الصوت، مثله مثل العائلة المقيمة في الإقامة الجبرية، محكوم بالعزلة والصمت. ولعل اصطناع شخصية كاتم الصوت ووضعية الاعتراف كذلك تكشف عن نية الكاتب الاختفاء وراء الشخصية، للتشديد على منظوره للعالم بأن يجعل كاتم الصوت يمارس اعترافا كاريكاتوريا أمام فتاة صماء، دون

أن يكتشف للحظة واحدة أنه يعري ذاته لذاته فلا تسمعه الفتاة التي استأجرها لتحقيق فعل الاعتراف والتطهر من أدران ما فعله.

ينبغي أن نتنبه في هذا السياق أن روايات مؤنس تستند إلى نتف من حياته الشخصية، والأمكنة التي عايشها، والأشخاص الذين التقاهم أو أقام معهم صداقات عميقة طوال حياته. لكن هذا البعد الشخصي في تجربته الروائية يجري تغريبه، وتذويبه في مادة الرواية التجريبية التي تقوم لديه على اختبار السرد وقدرته على تصوير الواقع في رواية تشكك بمادتها على الدوام، ما يجعل القارئ في «اعترافات كاتم صوت» (التي تستند في مادتها الروائية إلى حكاية إقامة منيف الرزاز الجبرية في ظل حكم الرئيس العراقي السابق صدام حسين ووفاته وهو رهن تلك الإقامة وعودته إلى الأردن في تابوت) يحار في طبيعة العلاقة بين شخصية كاتم الصوت والرجل الذي يفكر في قتله. إن غاية هذا العمل الروائي هي سبر غور الشخصيات، والتعرف على آليات تفكير مثل هذه الشخصيات العصابية التي يستخدمها الحاكم المستبد للقتل والتخلص من مناوئيه في السلطة.

في «متاهة الأعراب في ناطحات السراب»[1] يبني مؤنس الرزاز رواية الطبقات المتراكبة واللاوعي الجمعي الغائر، حيث يستخدم الكاتب نظرية عالم النفس السويسري كارل غوستاف يونغ عن طبقات اللاوعي الجمعي، المتراصفة طبقة وراء طبقة والتي تكرر نفسها في لاوعي الأفراد، لبحث كيفية تفكير العرب المعاصرين، والتمثيل روائيا (من خلال توالد الشخصيات من بعضها البعض، وحلول الواحدة منها محل الأخرى، والاعتماد في ذلك على عقيدة التناسخ) على شدة تأثير الماضي وأزماته على حياة العرب في الزمان الحاضر. ولكي

(1) مؤنس الرزاز: متاهة الأعراب في ناطحات السراب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1986.

يستطيع الروائي إقامة بنائه السردي الذي يستند إلى فكرة مستلة من علم نفس الجماعات، ويجعل بالإمكان تمثيل هذه الفكرة روائيا، دون أن تتحول الشخصيات إلى مشاجب للأفكار وترجمة للقراءة النظرية للتاريخ، فإن الرزاز يستخدم أسلوب ألف ليلة وليلة السردي، حيث تتوالد الحكايات من الحكايات، ويتشابك السرد، وينشق وعي الشخصيات الآتية من الماضي السحيق والمقيمة في الحاضر في الآن نفسه، مؤسسا بذلك معمارا روائيا مركبا يسبر أغوار النفسية العربية في اصطدامها بزمان التكنولوجيا المعاصرة والهيمنة الغربية.

إن بناء العمل شديد التركيب، لكن ما يهمنا في هذا السياق هو أطروحة «متاهة الأعراب في ناطحات السراب» الأساسية؛ أي كيف يصبح التراث وسيلة لتفسير ما يعرضه العمل الروائي، وكيف يصبح حكي شهرزاد رمزا للعلاقة بين الحاضر والماضي، بين الوعي الفردي والوعي الجمعي، الشعور واللاشعور، وبين طبقات اللاوعي المتراكمة الغائرة داخل الإنسان العربي المعاصر.

يعمل الرزاز في هذا الإطار على تقديم تصور مركب للواقع العربي المعاصر ملمحا إلى كون الراهن يتشكل من طبقات متراكمة من وعي العصور الماضية تؤثر لا شعوريا في استجابات الإنسان العربي المعاصر وتكبله وتكبح أفعاله ورغباته. ومن ثمّ يكون التراث لا قناعا يؤدي وظيفة شكلية في العمل بل جزءا من تكوين الوعي. إن استعارة صوت شهرزاد للحكي عن الماضي، والحديث عن طبقات اللاوعي الراسخة في وجدان الشخصية العربية، ما يجعلها تتصرف دون أن تعلم بوحي من رواسب هذا اللاوعي؛ كل ذلك يكشف أطروحة العمل وتفسيره اليونغي للعلاقة بين الفرد وتراثه الجمعي.

تقوم «متاهة الأعراب في ناطحات السراب»، لكي تتمثل هذه الأطروحة سرديا، بتوسل الفانتازيا، وتبني عالم الغريب والعجيب عبر

الاستفادة من الحكايات والأشكال والتعبيرات الشعبية، والإشارة إلى حقائق الواقع ومادته اليومية، إضافة إلى إقامة تداخلات نصية مع أعمال شعرية وروائية، واستعارة كلام المتصوفة المسلمين ووصف المؤرخين العرب القدماء للمعارك، والمراوحة في السرد بين الفصيحة والعامية؛ في نص شديد التركيب والغنى والقدرة على إثارة الخيال. وتلك واحدة من الخصائص الأسلوبية لعمل الرزاز الروائي إذ أن الكاتب يستعير بعض المواد الخام من الواقع اليومي ويجعلها جزءا من بناء عمله، وهو يقوم في الوقت نفسه بتغريب هذه المادة الواقعية عن بيئتها الأصيلة لكي تخدم الأطروحة المركزية المقيمة في أساس عمله.

لعل فاعلية التجريب في عمل الرزاز الروائي، بوضع مادة الواقع في سياق فانتازي غرائبي وشرط مفارق، هي ما ينبه القارئ إلى تناقض الحكايات، التي يرويها حسنين وحسن الأول وحسن الثاني وآدم وشهرزاد، مع مادة الواقع في «متاهة الأعراب..». ونحن نعثر على هذه العلاقة التناقضية بين مادة الحكاية الواقعية والحكاية نفسها في «جمعة القفاري»[1] و«مذكرات ديناصور»[2] حيث تتميز الشخصيتان الرئيسيتان في هذين العملين بانفصالهما عن الواقع المحيط بهما، واغترابهما عن البيئة الاجتماعية وعدم قدرتهما على معايشة الواقع من حولهما. ومن هنا تنشأ المفارقة والباروديا (المحاكاة الساخرة) والسخرية المرة الجارحة في النص الروائي. ويكتشف القارئ أنه بإزاء عالم انكشف خواؤه الداخلي. كما تذكرنا الشخصيات التي يقوم الرزاز

(1) مؤنس الرزاز، جمعة القفاري: يوميات نكرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1990.

(2) مؤنس الرزاز: مذكرات ديناصور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1994.

بتخليقها (جمعة القفاري في رواية «جمعة القفاري»، والديناصور في رواية «مذكرات ديناصور»، وبئر الأسرار في روايتي «سلطان النوم وزرقاء اليمامة»[1] و«حين تستيقظ الأحلام»[2]) بمتشائل إميل حبيبي و«الجندي الطيب شفايك» للكاتب التشيكي ياروسلاف هاشيك، وبالطبيعة المعقدة لهذه الشخصيات التي يكشف هؤلاء الروائيون من خلالها عن المستور والمحجوب من مادة الواقع اليومي، مبرزين بذلك التناقض الحاد بين المثال والواقع. وانطلاقا من التحليل السابق يمكن لقارئ أعمال الرزاز الروائية أن يلحظ النزعة التناصية مع أعمال عدد كبير من الروائيين والكتاب، ليكشف عن فساد الواقع، حيث يوفر التناص أرضية للتفسير ويسلط الضوء على الحكايات والأحداث بصورة أكثر إيحاء وإثارة للخيال والتأمل.

عليّ أن أشير في النهاية أن الأعمال الأخيرة، بدءا من «جمعة القفاري: يوميات نكرة» (1990) وانتهاء بـ «ليلة عسل» (2000)، قد كتبت تحت ضغط التعبير عن موضوعة جديدة تطورت في كتابات مؤنس، وهي تدور حول فكرة الإنسان الهامشي، أو أبله العائلة (بتعبير جان بول سارتر في كتابه عن الروائي الفرنسي غوستاف فلوبير) أو ما يقع في دائرة الظل تطحنه الحياة اليومية الحديثة اللاهثة.

لقد سيطرت الرغبة في فهم التحولات الاجتماعية والتكوينية التي ضربت قرية كبيرة كالعاصمة الأردنية عمان في ثمانينيات القرن الماضي، إلى درجة حولتها إلى مدينة استهلاكية تشوهت فيها القيم، على روايات مؤنس الأخيرة. فهو في رواياته تلك مؤرخ لهذه

(1) مؤنس الرزاز: سلطان النوم وزرقاء اليمامة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1997.

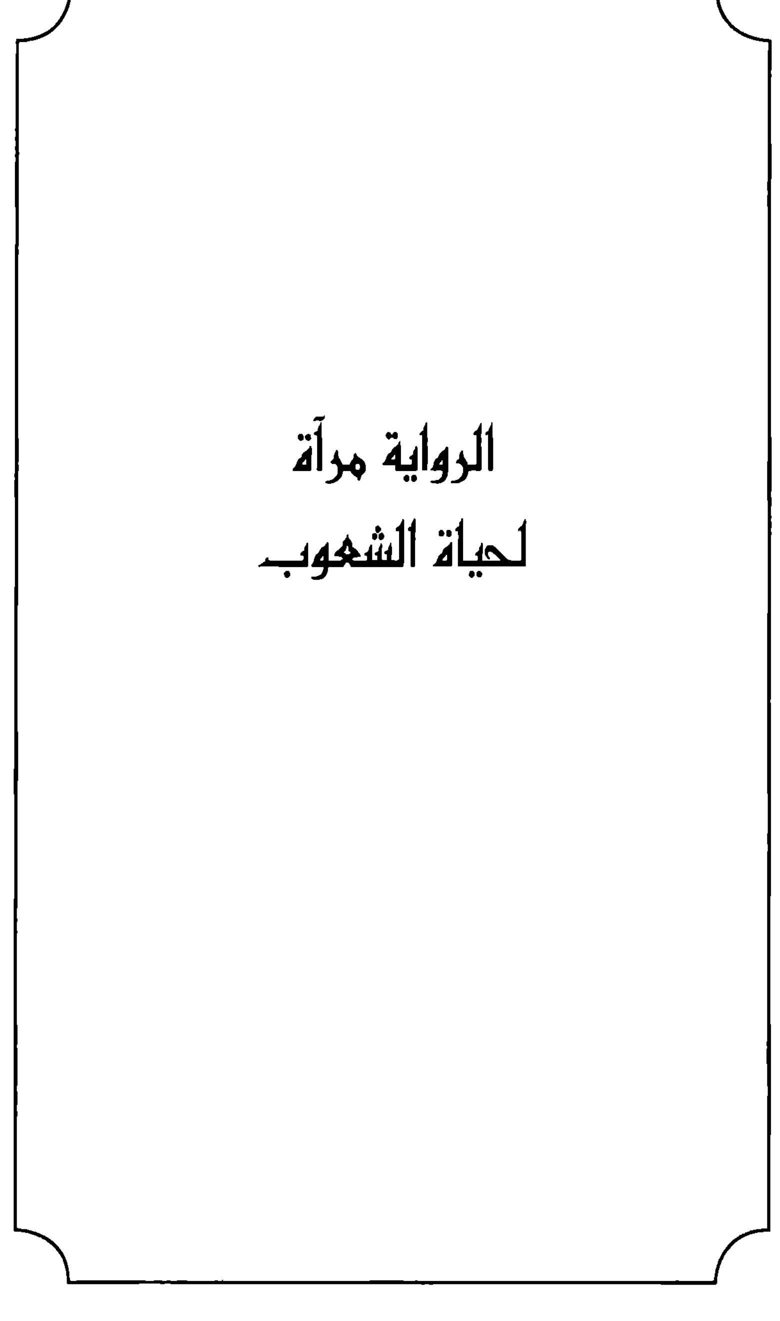
(2) مؤنس الرزاز، حين تستيقظ الأحلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1997.

التحولات وكاتب السيرة النفسية للمدينة. ولعله، بحساسيته النفسية الفائقة ووعيه الثقافي المركب، ومعرفته الغائرة بما يجري حوله من تحولات سياسية واجتماعية، كان في هذه الروايات مؤرخا للوعي العربي المنشق في هذا الزمان. وعندما نعود إلى قراءة رواياته بوصفها سلسلة متصلة، وعملا موزعا على عدد من الكتب، سوف نعثر، لا على سيرته الشخصية والفكرية فقط، بل على سيرة العرب وخيباتهم في الربع الأخير من القرن العشرين. لقد استطاع أن يقرأ هذه السيرة مقلبا فصولها المتراكبة على وجوهها المتعددة.

أخيرا يمكن القول إن مشروع مؤنس الرزاز الروائي كان شديد الطموح في بداياته، وقد وضعته رواياته الثلاث الأولى، لأسباب تتصل برغبته المحمومة في كتابة رواية مختلفة. وكانت حرارة تجربته، والتصاقها بالوعي النازف للمثقف العربي في الربع الأخير من القرن العشرين، ومعرفته المتمكنة بميراث الرواية الحداثية في العالم، وتواصله مع المنجز الروائي العربي في النصف الأول من ثمانينيات القرن الماضي، من الأسباب التي بوأته هذه المكانة خلال فترة زمنية قصيرة (إذ نشرت رواياته الثلاث الأولى ما بين 1982-1986). وعلينا في هذا السياق أن نشير إلى أنه قبل مؤنس الرزاز لم تكن الكتابة الروائية في الأردن قد تواصلت مع النص الروائي العربي الذي حاول الافتراق عن النص المحفوظي، فباستثناء رواية «أنت منذ اليوم»، وهي الرواية اليتيمة للروائي الأردني تيسير سبول، لم يكن هناك إلا روايات قليلة، تعد على أصابع اليد الواحدة، تغلب عليها التقليدية في الشكل وضعف الرؤية السردية والوقوع تحت سطوة الصوت السردي الملتصق بالذات، ما يقربها من النوع الشعري ويبتعد بها عن شكل الرواية المركب.

لكن ثلاثية مؤنس الرزاز دفعت بالنوع الروائي إلى مقدمة المشهد

الثقافي في الأردن محرضة آخرين من كتاب الرواية الجدد على إنجاز روايات تنتسب إلى أفق الحداثة وتستخدم أساليب الرواية الحداثية وتقنياتها، وتحاول التواصل مع ما يكتب من روايات لافتة في مراكز الكتابة الروائية في الوطن العربي.



الرواية مرآة
لحياة الشعوب

الرواية الفلسطينية:
المنفى والألم والأمل

ينجدل تاريخ الرواية الفلسطينية حول بؤرة أساسية تتصل بالشتات وهجرة الفلسطينيين القسرية عن أرضهم بعد اغتصاب الصهاينة لفلسطين عام 1948. ورغم أن ثمة روائيين فلسطينيين بدأوا الكتابة قبل ضياع فلسطين، كإسحق موسى الحسيني وإسكندر الخوري البيتجالي ونجاتي صدقي وخليل بيدس وجبرا إبراهيم جبرا، إلا أن الكتابة الروائية الفلسطينية لم تتبلور ثيماتها الأساسية إلا بعد مرور أكثر من عقدين من الزمن على النكبة التي شردت أهل فلسطين، ووضعتهم في مواجهة سؤال العيش والوجود والهوية المهددة بالمحو والزوال.

حول سؤال الوجود والهوية انبنت معظم الروايات التي كتبت بعد طرد الفلسطينيين وتشريدهم من بلادهم. ويمكن القول إن الرواية الفلسطينية تستند إلى ثلاثة أسماء أساسية استطاعت أن تبني معمارا روائيا متماسكا حول سؤال الوجود والهوية: غسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا وإميل حبيبي. وإلى هذه اللحظة بقيت أعمال هؤلاء الروائيين الثلاثة غير مُتجاوزة من قبل الروائيين الفلسطينيين الذين بدأوا الكتابة الروائية بعدهم. لقد ظلت روايات غسان كنفاني، بطاقتها التجريبية اللافتة وبحثها في الغنى النوعي للأشكال وقدرتها على تجسيد الأفكار والتجارب، تعبيرا خلاقا عن الحلم الفلسطيني وابتكار الهوية. ويستطيع القارئ أن يلاحظ كيف أن تجربة غسان

الروائية مرت بتحولات جذرية خلال الفترة الزمنية القصيرة التي عاشها (1936-1972)، وكيف أن هذه التجربة، المدهشة في غزارة الإنتاج والتنويع على الأدوات والتقنيات وأشكال الرواية، استطاعت أن ترسم التحولات التاريخية في التجربة الفلسطينية والقلق والطموحات والأتواق التي انطوى عليها الأفراد الفلسطينيون الذين رسمهم غسان في أعماله بريشة قلقة.

يركز غسان، منذ عمله الروائي الأول «رجال في الشمس» (1963)، على الإشكاليات المصيرية التي صنعت معنى الوجود الفلسطيني، على ما يقيم في جوهر تجربة الفلسطينيين. لقد تنبه غسان إلى رسم المشهد الفلسطيني الواسع من خلال اختيار الشخصيات وإخضاعها لعملية تفحص تفضي في النهاية إلى تشكيل المعنى الذي يحاول الروائي إيصاله إلى القارئ: أي القول إن التجارب الفردية للفلسطينيين محكومة مسبقا بواقع الفلسطينيين كشعب استؤصل من أرضه وأصبح مستحيلا على أفراده أن يعيشوا وتتطور حياتهم بمعزل عن اختراق التجربة العامة وتأثيرها المسبق على لحظات عيشهم. ويمكن أن نلحظ التنوع الشكلي في روايات غسان وتطور تجربته من الشكل الفوكنري في «ما تبقى لكم» (1966)، عبر تعدد الرواة وجعل الأرض شخصية محورية من شخصيات الرواية، إلى رواية الفكرة التي تستخدم الشخصيات بوصفها وسائل سردية لإيصال فكرة محورية معينة. لكن اللافت في تجربة غسان الروائية هو قدرتها على التعبير عن التجربة التاريخية للشعب الفلسطيني، عن عناصر القلق و الغنى الداخلي لهذه التجربة.

على أرضية هذا الفهم تلتقي روايته «رجال في الشمس» مع مجمل أعمال غسان كنفاني القصصية والمسرحية حيث يسفر الفلسطيني عن وجهه الإنساني ويعيد طرح الأسئلة الوجودية الأساسية على نفسه:

أسئلة الولادة والموت، والعلاقة بالأرض، والرحلة والمصير المعلق على جسر الأبد. إن رواياته تهتم بتقديم إجابة سردية على الخروج الفلسطيني ومواجهة تهديد الموت، كما في «رجال في الشمس» و«ما تبقى لكم» على اختلاف ما بين هاتين الروايتين من تجلية لوضع الفلسطيني وشروط استجابته لتهديد الموت. ولعل انشغال غسان بالعثور على أجوبة لأسئلته المؤرقة حول فلسطين دفعه إلى تعميق أسئلته لتصبح سؤال الإنسان المقتلع المنفي المغترب عن شرطه الوجودي، ما جعل عددا من رواياته تصلح لتكون ذات صبغة إنسانية خالصة، عالمية الهوية بسبب الشحنة الوجودية العميقة التي تنطوي عليها الشخصيات والأحداث.

يعود ذلك إلى كون غسان، مثله مثل محمود درويش، أدرك أن الحكاية الفلسطينية هي من بين الحكايات الكبرى والتراجيديات المعقدة التي تصلح أن نفسر على خلفيتها معنى صراع البشر على الأرض والتاريخ، فكتب هذه الحكاية بصورة تضعها في سدة هذه الحكايات الكبرى. ومن هنا تبدو روايته، التي تهز قارئها من الداخل، أعني «رجال في الشمس»، بمثابة جدْل مركب للأسئلة الفلسطينية والأسئلة الوجودية، ذات الأعماق الإغريقية، التي تتعلق بعطالة الفعل البشري وسخرية القدر في اللحظات المصيرية المعقدة. إن غسان يكتب واحدا من أعماله الرئيسية الأساسية وهو يرى حركة التحرر الوطني الفلسطينية وقد بدأت تتراءى في الأفق، ولذلك يسأل أبو الخيزران: «لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟» لكن غسان يبني عمله الروائي بطريقة تضع هذا السؤال المدوي، الذي يحمل نبرة اتهام قصوى للذات والآخرين، في تقاطع مع ثقل المصير، وضغط المأساة، وحضورها القوي الذي يلغي مفاعيل السؤال الذي سأله أبو الخيزران. لم يكن غسان، بحدسه القوي وذكائه النادر ككاتب ومثقف، راغبا في

التبشـير ببزوغ الحركة الوطنية الفلسـطينية من رحم التاريخ ثانية، بل كان يهدف من «رجال في الشـمس» إلى كتابة التراجيديا الفلسـطينية بصورة تجعلها قادرة على الالتحام مع تراجيديات أخرى في التاريخ يتـراءى فيهـا المصيـر المعقـد للأفراد والشـعوب. ومـن هنا فإنه يدفع بشخصيات عمله الروائي إلى حتفها المحتوم الذي تغذ الخطى نحوه بعيون معصوبة.

يحـول غسـان كنفانـي رواياتـه إلـى أمثـولات Allegories، إلـى حكايـات رمزيـة قـادرة علـى إضاءة نفسـها فيما هي قادرة على إضاءة حكايات الآخرين. وبهذا المعنى فإن «ما تبقى لكم» ليست رواية عن مصير الفلسطيني، ورحلته التي قرر فيها أن يأخذ مصيره بيديه ويجابه عدوه، بل هي رواية تحدي الإنسان للشروط المذلة المفروضة عليه. إن غسان يوضح، من خلال الشخصيات التي يرسمها، والشروط التي يغمـس فيهـا هـذه الشـخصيات، أن خـلاص الإنسـان ينبع من داخله، من قدرته على المواجهة واتخاذ قراره بنفسـه. وهو لكي يضع قارئه فـي مواجهـة هـذه المحصلة الفلسـفية الوجودية لبحثـه الإبداعي يقيم بنـاء سـرديا مركبـا يوحـي بـأن القدر التراجيدي الضاغط يلغي مشـيئة الإنسان.

تقول أعمال غسـان، في الظاهر لا على الحقيقة: لا مهرب من القدر. لكنها، وهي تكثف التعبير عن المصير الذي تلوح كارثيته في الأفق، تشـدد على ضرورة أن يأخذ الإنسـان مصيره بيديه. وهذا هو معنى سؤال أبي الخيزران الشهير في «رجال في الشمس» الذي وجد جوابه في الصفحات الأخيرة من رواية غسـان التالية «ما تبقى لكم» التي يدل تركيبها السـردي المعقد، برمز السـاعة فيها، وجعل الأرض مـن بيـن الشـخصيات الفعليـة فـي الرواية، على رغبة غسـان في كتابة أعمـال روائيـة يطلـع بعضهـا مـن قلـب بعض. كما يدل الأمر السـابق

علـى مواصلـة غسـان وضـع التجربـة الفلسـطينية فـي أفقها الإنسـاني الواسـع. ولعـل «مـا تبقـى لكـم»، باسـتخدامها تقنيـة تعـدد الأصوات واسـتلهامها روايـة «الصخـب والعنـف» لوليـم فوكنر، تحاول أن تضع السـؤال الفلسـطيني، الذي يشـغل شـخصياتها، في قلب أسئلة المصير البشري. فـ «ما تبقى للفلسطيني» يتصل بالشرط الوجودي للصراع بين البشـر، ولا يخص الفلسـطيني وحده. ومن هذه النقطة بالذات يصعد عمل غسـان كنفاني ليحقق كونيته واندراجه في أفق الثقافة العالمية، ويصطـف جنبـا إلـى جنـب مع الأعمال الروائيـة الكبرى التي أنجزت في القرنين التاسع عشر والعشرين في العالم على وسعه. لكن غياب الترجمات المميزة لعمل غسان إلى اللغات الأساسية، وعدم تبني دور نشـر كبيرة لهذه الترجمات، لم تمكنه حتى هذه اللحظة من احتلال مكانته الفعلية في مكتبة الأدب العالمية.

إذا نظرنا إلى أعمال غسـان كنفاني الروائية الأخرى: «أم سـعد» (1969) و«عائـد إلـى حيفـا» (1969)، والروايـات غيـر المكتملـة مثل «العاشـق» و«الأعمـى والأطـرش» و«برقـوق نيسـان»، فسـوف نجد أن الروائي يواصل، تحت ضغط الشـرط التاريخي، بحث سـؤال الوجود الفلسـطيني في ضوء الشـروط الإبداعية نفسـها: وضع فلسـطين تحت مجهر الوجود الإنسـاني المعقد، وعدم الانزلاق إلى التعبير المبسـط الشعاري عن قضيتها الكبرى التي تلامس وجدان البشر جميعا.

على الرغم من أن البعض قد يقول إن «أم سـعد» قد اضطرت إلـى تبسـيط قولهـا والاقتـراب مـن لغة الشـعار والبطولة، إلا أن قراءة معمقة لهذا العمل الروائي غير المركب تجعلنا نرى العمق الإنساني لهذه الحكاية الفلسطينية. إن أم سعد، الرواية والشخصية، ذات سطوح رمزيـة فـي وجـه مـن وجوههـا؛ وهـذا ما ينقذها مـن الوقوع في وهدة الشـعار والانسـياق وراء نبرة البطولة الجوفاء التي أوقعت كثيرا مما

كتب من أدب فلسطيني في ستينيات القرن الماضي وسبعينياته، وحتى في ثمانينياته وتسعينياته، في الضحالة والضعف الأسلوبي.

إذا كانت «أم سعد» تبدو في الظاهر عملا روائيا بسيطا غير معقد فإن «عائد إلى حيفا» هي بحث عميق في معنى الهوية والمصير والانتماء، وأثر شروط العيش اليومي في تشكيل القناعات وقرارات البشر في أن يكونوا أو لا يكونوا. تقول «عائد إلى حيفا»: ليس الدم هو الرابط الوحيد بين الفلسطينيين بل الفعل والانتماء إلى الأسئلة المصيرية نفسها. إن هذه الرواية الساحرة تستشرف أسئلة التحرر الوطني الفلسطيني وتعيد تركيب الهوية الفلسطينية من خلال المواجهة التي تقوم بين الأب الفلسطيني والابن الذي أصبح يهوديا بالتربية والتبني. هكذا يواجه الفلسطيني صورته المنقسمة، بل المشروخة، في مرآة الصراع المعقدة، ويقرر في النهاية أن يقاوم دون المضي في مفاوضة عقيمة مع الآخر الذي هو امتداد له، عبر رابطة الدم، وانفصال عنه كذلك، في قراره المصيري بالاصطفاف مع العدو الذي رباه.

لا أظن، في سياق مراجعة ما أنجزه غسان كنفاني على الصعيد الإبداعي، أن هناك روائيا فلسطينيا آخر استطاع أن يغوص في أعماق التجربة الفلسطينية ويكتب جوهر هذه التجربة، جاعلا مغامرة الفلسطينيين تتقاطع مع مصائر البشر جميعا، معطيا الحكاية الفلسطينية ملامح تاريخية مركبة وامتدادات فلسفية تدور حول أسئلة المصير والإرادة وقدرة الإنسان على التدخل في اللحظة الحاسمة لتقرير مصيره الفردي والعام. ومن هنا أهمية غسان المزدوجة: على الصعيد الإبداعي إذ استطاع أن يضع الرواية الفلسطينية في أفق الكتابة السردية العربية المبدعة، وعلى صعيد التعبير عن الحكاية الفلسطينية التي أصبحت في كتابته حكاية البشر لا حكاية الفلسطينيين وحدهم عندما بادل الشخصيات الفلسطينية بشخصيات غير فلسطينية في

قصصه ومسرحياته، وفعل العكس في رواياته، لتلتحم مصائر الفلسطينيين بمصائر غيرهم من البشر.

❀ ❀ ❀

في المقابل تجسد أعمال جبرا إبراهيم جبرا (1920-1994) الرواية وحيدة الصوت (المونولوجية) بامتياز. إنها تحاول الإيهام بتعدديتها الصوتية، ولكنها ترسخ في وعي القارئ، وفي سياق هذا الإيهام، رؤية برجوازية نخبوية للتاريخ الفلسطيني. بدءا من «صراخ في ليل طويل» (1946)، مرورا بـ «صيادون في شارع ضيق» (1960) و«السفينة» (1969)، وصولا إلى «البحث عن وليد مسعود» (1978)، يقوم جبرا بتوزيع الكلام على المتكلمين في الرواية دون إعطاء اهتمام لاختلاف الرؤى والمنظورات بين شخصياته الروائية. إنه يوزع الرؤية نفسها على الشخصيات رغم محاولته الإيهام بأن ما تعرضه الشخصيات هو رؤى مختلفة للعالم. لكن سيطرة نظرة الكاتب النخبوية للتجربة الإنسانية، وتعملق الشخصية الروائية المركزية في كل رواياته على حساب الشخصيات الأخرى، تكشف على الدوام الرسالة التي ينوي الكاتب إيصالها إلى القارئ: بالثقافة نستطيع تغيير العالم. وكل ما يصاحب ذلك من تركيز على النضال والتميز الفلسطينيين، في عالم التجارة والاقتصاد، ليس سوى إضافات هامشية إلى الخصيصة الأساسية للشخصيات المركزية في روايات جبرا، أي تمتعها بمعرفة واسعة وخبرة هائلة في المجال الثقافي.

لهذا السبب كانت الشخصيات، التي بناها جبرا في رواياته، من ذلك النوع الذي يتلبث في الذاكرة بسبب اختلاف تلك الشخصيات، وسوبرمانيتها، وادعاءاتها الثقافية التي تسعى إلى تغيير العالم، وتحرير فلسطين، بالسلاح والمقاومة، كما بالفكر. كانت تلك الشخصيات، وديع عساف ووليد مسعود وغيرها من الشخصيات التي تدور في فلك

الشخصية المركزية في عمل جبرا إبراهيم جبرا، تدعي القدرة على تمثيل المجتمع بطبقاته وشرائحه المختلفة، الغنية والفقيرة، المثقفة وغير المثقفة، المنخرطة في النضال من أجل التغيير، والمنشغلة بشؤونها الذاتية وملذاتها الشخصية. لكن شخصيات جبرا المركزية كانت تجمع إلى طابعها الأبوللوني، وذهنيتها العالية، حسية مبالغا فيها، وديونيزيوسية تتنزى من الشخصيات والحوار والوصف الدقيق للجسد ورغباته التي لا تحدها حدود. ذلك ما نعثر عليه في «صيادون في شارع ضيق» و«السفينة» و«البحث عن وليد مسعود»، بصورة لا تخطئها العين.

تقدم رواية «البحث عن وليد مسعود» صورتين لشخصيتها المحورية وليد مسعود: صورة المقاتل الأسطوري الذي ظهر بعد اختفاء، وصورة المبدع الذي يجسد حيوات أخرى وأشخاصا متباينين بحيث تشكل شخصية وليد صهرا للذوات الأخرى في العمل، وتحويلا لهذه الذوات إلى ذات متفردة تنمذج الشخصيات الأخرى بجمعها بين تناقضات هذه الشخصيات. وتقوم الرواية على تقنية شائعة الاستخدام، إذ يقوم رواة متعددون برواية تاريخ حياة وليد مسعود، ومن خلال الرواية التي يضطلعون بها يبرزون تشابك حيواتهم مع حياته، وأفكارهم وتأملاتهم مع أفكاره وتأملاته. وهم بذلك يقدمون رؤية مركزية لشخصية إشكالية نموذجية رمزية هي وليد مسعود. وإذ نتقدم في السرد نتعرف على طبيعة عمل وليد مسعود في حقل المال والاقتصاد، ونتعرف على آرائه في الحرية والإبداع، وعلى همومه الفلسطينية التي تشكل جوهر تصوراته وممارساته. ونحن نُقلّب مع الرواة كتاب حياة وليد مسعود صفحة في أثر صفحة. إن الرواة المتعددين لا يقدمون روايات متغايرة بل يقدمون رواية واحدة يتبادلون سرد فصولها بإجماع شبه أكيد على المعلومات والتفصيلات

المتعلقة بحياة وليد مسعود.

إن الراوي هنا هو مجرد مصدر للمعلومات وضامن لها، وهو أيضاً منظمٌ للسرد ومحلل له ومعلقٌ عليه. إن الرواة جميعا يقدمون رؤية إجماع فيما يتعلق بشخصية وليد مسعود. وعلى الرغم من كون الشخصيات التي تروي غير معنية بالسرد فقط، بل هي معنية أيضاً بالتعليق على الأشياء والإفصاح عن أفكارها عن العالم والعلاقات الإنسانية، وبث همومها أيضا، فإن البؤرة الجوهرية للسرد هي تقديم منظور متماسك حول شخصية وليد مسعود يعزز صورة الرمز - النموذج في العمل. ومن ثمّ فإن أسلوب زوايا النظر لا يقدم منظورات متعددة تختلف باختلاف الرواة بل إن الروايات المختلفة تشدد على عملاقية وليد مسعود ونموذجيته وتفرده، وتضفي عليه سمات تصل به كفرد - نموذج إلى مرتبة الرمز الذي يختزل، في فعله وحركته وإبداعه الفكري، شعبا أو على الأقل طبقة أو شريحة من طبقة.

من هنا فإن ما يبدو تعددا صوتيا في العمل ليس سوى تعدد ظاهري. إن جبرا ليس معنيا بتقديم منظورات مختلفة لشخصية وليد مسعود، وما تمثله وترمز إليه، بل هو معني بتقديم تشريح بؤري للشخصية من منظور إيجابي يُعلي من قدْر الشخصية ويبين طاقاتها الجبارة في حقول الفعل البشري كافة.

يقودنا الاستنتاج السابق إلى القول إن «البحث عن وليد مسعود» ليست رواية متعددة الأصوات، وإن بدا للقارئ أنها كذلك. إن المقصود بالتعدد الصوتي، كما يرد في كتابات ميخائيل باختين حول الرواية، هو تقديم منظورات مختلفة تبرز صراع الأفكار والآراء وظواهر السلوك اليومي بحيث تصبح الرواية مجالا لتمثيل التعدد والتغاير وأوضاع الصراع في النسيج المجتمعي. ويمكن للرواية أن تحقق ذلك باستخدام تعددية لسانية ولغات مختلفة تبرز عدم انسجام

هذا النسيج. وأظن أن هذه السمة غير متحققة في عمل جبرا لسببين: الأول هو أن المبالغة في إضفاء السمات الإيجابية على شخصية وليد مسعود، من قبل الرواة جميعا، لا تسمح بإبراز مساحة التغاير الفعلي في وجهات النظر بين الرواة المختلفين. ومن الملاحظ أيضاً أن الرواية قائمة أساسا على المبالغة والتضخيم كلعبة بلاغية قصد منها أن تملأ الفراغ الذي يخلقه عدم التركيز على الفعالية الظاهرة والأكيدة التي يمتلكها وليد مسعود (أي ذلك السر الذي لا نكتشفه إلا في نهاية العمل).

إن الرواية، بسبب الحبكة البوليسية، تهمل في سياق استعادة الأحداث إعادة تمثيل فاعلية وليد مسعود (رغم أنها تفعل ذلك في الفصول التي تروي عن ماضيه). أما السبب الثاني فيكمن في كون الرواية تُروى بعد اختفاء وليد مسعود ما يسمح لمنظم فعل السرد، أي الراوي الأول، أن يشيد بناءً سردياً متضامنا تقوم فيه الشخصيات بإيضاح ما هو غامض في الرواية. إن الراوي الأول يقوم بتنظيم المادة السردية بحيث يتسع مجال الرؤية كلما تقدمنا في الرواية وكلما روت شخصيةٌ من الشخصيات عن وليد مسعود.

لا تخدم تقنية استخدام وجهات النظر ظاهرة التعدد في رؤية الشخصيات ولا تقدم مساحات متغايرة من الرؤى لشخصية وليد مسعود، بل إنها تقوم بإيهامنا أنها تفعل ذلك عبر اصطناع اختلاف بين وجهات نظر الرواة. لكن هذا الإيهام سرعان ما يتبدد عندما تخلص الرواية إلى حل لغز اختفاء وليد مسعود، وتقدم الشخصيات رثائية متفجعة عليه.

يقوم جبرا، في «البحث عن زليد مسعود» كما في رواياته الأخرى، باختزال الكون الاجتماعي المعقد، بطبقاته المختلفة، إلى شريحة طبقية ثم يعمل، بالنفخ في هذه الشريحة، على تكثير هذه

الشـريحة وزيادة تمثيليتها الاجتماعية إلى درجة إخفاء الوجه الفعلي للواقـع الاجتماعـي وإيهـام قارئـه بأن شـخصيات عملـه الروائي تمثل الوجود الاجتماعي بكامله. وهكذا يصبح وليد مسـعود هو فلسـطين، وهـو المجتمـع العراقـي، لأنـه المفكـر والمناضـل والفقيـر - الغنـي والجسد - الروح والشهواني - القديس.. الخ. إن جمع الأضداد في كيان وليد مسعود ليس تقديما للكون الإنساني المعقد بل هو محاولة لخلق شـخصية نموذجية تمثل كل شـيء، وترمز إلى كل شـيء. لكن هذه المحاولة الباهرة لخلق أسطورة الفلسطيني الجديد تصطدم بعائق اسـتراتيجي أساسـي نابع من الشـكل الروائي نفسـه: أي من التعددية الصوتية الوهمية التي يعتمدها جبرا. فليس باسـتطاعة شـخصية وليد مسـعود الأسـطورية (؟) أن تمثل نموذج العربي - الفلسـطيني الذي يسكن روح الشعب الفلسطيني والأمة العربية كذلك.

إن البعد الإشكالي في هذه الرواية كامن في قدرتها على إيهامنا بأن اختزالها الكون الاجتماعي في شـخص واحد، وجمعها الأضداد في هذا الكائن، هو شـيء مشـروع ونموذجي. وهذا ما يجعلها تقيم في المساحة الفاصلة بين الأسطورة (بقدرتها على الاختزال والتمثيل أيضا) وبين القصة البوليسية التي استعارت «البحث عن وليد مسعود» طرائق التقصي، والبحث والتتبع، منها.

نسـتنتج مما سـبق أن جبرا، بسـبب من تركيزه على الشـخصية المحورية في أعماله الروائية، يحمل رواياته شحنة شعرية عالية يطعم بها سـرده، وهو ما يتطابق بالمفهوم الباختيني للرواية مع التشـابه في الطبيعة بين الرواية المونولوجية والشعر. ثمة تنافذ مستمر بين الشعر والروايـة المونولوجيـة، لكـن اهتمام جبـرا بدخلنة العناصر الخارجية، والاهتمام بالتفاصيل واسـتخدام الشـخصيات وعناصر الحبكة للإيهام بتعدديـة صوتيـة، يجعلنـا نضـع أعماله في خانة الروايات التي تشـتمل

على تعددية صوتية متوارية عن الأنظار، على كِسر من منظورات مختلفة للعالم.

ورغم أن روايات جبرا تنصرف إلى التأكيد على واحدية النسيج الاجتماعي السياسي، وتغلب الرؤية الأيديولوجية للمؤلف على الرؤى الأخرى، إلا أن طبيعة الشكل الروائي ترغم الكاتب على إدخال رؤى مناقضة لرؤيته للعالم، وعلى إفساح المجال لرؤية النسيج الاجتماعي المتعدد أو رؤية الأيديولوجيات وهي تتناقض.

❀ ❀ ❀

لقد ركزت على مفهوم التعددية الصوتية في كلامي السابق عن أعمال غسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا الروائية لأن ذلك يتصل اتصالا مباشرا بطبيعة الرواية الفلسطينية في نماذجها الأساسية التي غلّبت لأسباب تاريخية مفهومة، ذات علاقة بتجربة المقاومة الفلسطينية، رؤى تاريخية محددة وأيديولوجيات كانت سائدة في حينه على غيرها من الرؤى والأيديولوجيات التي كانت مطروحة لكنها خفيضة الصوت. إن تغليب رؤى وأيديولوجيات معينة على غيرها يدخل الرواية في خانة الرواية المونولوجية، الرواية التي تقترب من الشعر في عالمها الأيديولوجي وكيفية نظرها إلى الأشياء والعالم.

❀ ❀ ❀

في سياق مغاير تمثل أعمال إميل حبيبي (1921-1996) تيارا أساسيا في الرواية العربية المعاصرة يتخذ من تهجين الشكل الروائي الأوروبي بعناصر سردية وغير سردية، مجتلبة من التراث العربي والحكايات الشعبية وأشكال السرد الشفوي، وسيلته للخروج من قبضة الشكل السردي الخطي الذي استطاع نجيب محفوظ في ثلاثيته، وعدد آخر من رواياته التي تنتمي إلى الخمسينيات من القرن الماضي، أن

يعتصره ويقيم منه عمارته الروائية.

تمكن إميل حبيبي، على قلة ما أنتج من أعمال روائية، منذ كتب عمله الأول «سداسية الأيام الستة» (1969)، أن يقيم بناءه الروائي من مواد متنوعة متغايرة وأن يشكل مادته السردية في دوائر متقاطعة: حكاية تجر إلى حكاية بحيث ينسى القارئ الحكاية الأولى وينجرف مع سيل الحكايات التي تذكر بأسلوب ألف ليلة وليلة في الإفضاء بقارئها إلى سلسلة الحكايات التي تؤدي الواحدة منها إلى الأخرى. والمتابع لأعمال إميل حبيبي سيجد أنه لم يتخل، في أي عمل من أعماله، عن أسلوبه الذي بلغ ذروته في «المتشائل» (1974) والذي استطاع حبيبي من خلاله شق طريق جديد للرواية العربية. وقد تمثل هذا الأسلوب في إدخال مواد غريبة على السرد الروائي التقليدي وجعلها عناصر أساسية في تشكيل نصه الروائي، إضافة إلى تخليه، بصورة نهائية، عن عنصر الحكاية التي تتنامى عبر السرد لتبلغ نهاية مرسومة محددة. بل إنه على النقيض من ذلك عمل جاهدا، على مدار تجربته الروائية، على التخلي عن الحكاية وعناصر الحبكة التقليدية متيحا فضاء السرد لأكبر قدر من التعليقات الجانبية والحكايات الصغيرة والتفصيلات الثانوية والتأملات والنجوى الداخلية بحيث أصبحت رواياته قريبة من التيار الروائي الذي يُدعى الآن في أدب ما بعد - الحداثة بالميتا - رواية، أو الرواية التي تتأمل ذاتها.

يقيم عمل إميل حبيبي في الوقت نفسه وشائجَ وصلات قربى مع النثر العربي القديم، وكتب السير والتاريخ وألف ليلة وليلة والمقامات، بحيث تكثر في نصوصه الأشعار المقتبسة والحكايات والمواد التاريخية والطرائف والأمثال في نوع من المحاكاة الساخرة التي تكشف عن المعنى الضمني الثاوي في الحكاية الأصلية التي يفتتح بها نصه الروائي. إنه يعمل، من خلال توسيع دائرة الحكاية، وإيراد

تعليقاته عليها، وإغراقها بفيض من الحكايات الموازية والاقتباسات الشعرية والنثرية، على توجيه القارئ إلى أصل الحكاية، إلى معنى التراجيديا الفلسطينية وصراع البقاء الذي خاضته الأقلية الفلسطينية التي بقيت متشبثة بالأرض والوطن بعد كارثة 1948. ويوفر شكل نصه الروائي المبعثر المشتت، الذي يفتقد مركزا وبؤرة محددين، متسعا لسرد حكايات كثيرة. وتعيد هذه الحكايات، التي يتناسل بعضها من بعض، تأويل الحكاية الفلسطينية مرة بعد مرة في نوع من السرد العنقودي الذي يتراكب بعضه فوق بعضٍ طبقات.

يمثل هذا الشكل من أشكال السرد العمل المركزي في تجربة إميل حبيبي الروائية أي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» الذي يدشن عمارة جديدة في الرواية العربية المعاصرة ويفتح أفقا لتجديد حياة هذه الرواية ويوسع لها مسالك لم تسلكها من قبل. إن «المتشائل» هي من بين الأعمال الروائية العربية التي استطاعت أن تفلت من أسر الشكل الروائي التقليدي الذي يعيد محاكاة العالم الواقعي، بشخوصه ومجريات أحداثه، من خلال حبكة نعرف مقدما بدايتها ونهايتها. وقد عمل حبيبي في نصه الروائي الشهير على التخلص من أسلوب المحاكاة ملتجئا إلى أسلوب تمثيل العالم من خلال شخصيات غير مكتملة، بل إنها تبدو تخطيطات لشخصيات تعبر من خلال عدم اكتمالها عن الواقع الكابوسي الذي تروي عنه. إن «سعيد أبا النحس المتشائل» يمثل في الرواية الشخصية التي تتصفّى عبرها الأحداث الكابوسية والمصير التراجيدي لشعب انشطر نصفين: شطرا داخل الوطن وشطرا خارجه. والمتشائل، الذي يمزج في نظرته إلى الحياة بين التشاؤم والتفاؤل ويُغلّب نظرة التفاؤل غير المبني على أسس واقعية على التشاؤم، شخصية مركبة كاشفة يميط المؤلف من خلالها اللثام عن تجربة شعب. إنه يعمل على تكوين شبكة سردية معقدة تدور

حول شخصية سعيد أبي النحس التي يبدو ظاهرها غير باطنها، ولكن المفارقات اللفظية والموقفية تكشف عن طبيعة ولائها، وتكشف في الوقت نفسه عن كوميديا سوداء يعيشها شعب مشرد على أرضه.

لقد استعار حبيبي، لبناء هذا العمل الروائي المركب، أساليب المقامة وفن الخبر واقتباس الأشعار والطرائف والأمثال، و قام بصهرها في البنية السردية لـ «المتشائل». ونحن نلحظ، بسبب هذه الوفرة من الأساليب وأشكال الحكي، كيف تتناسل الحكايات وتتوالد وتتفرع في نص إميل حبيبي، وكيف أن العناوين الفرعية، التي وضعها المؤلف للفصول الروائية القصيرة التي يفضي الواحد منها إلى الآخر، تساعد على تكثيف أبعاد النص الدلالية وتعميق هذه الأبعاد وإضفاء بنية مقطعية على «المتشائل».

من الواضح أن البنية المقطعية، التي تذكر بشكل القصيدة، تعطي «المتشائل» شكلا فريدا تستقل فيه المقاطع عن بعضها البعض في حين تتسلسل الحكايات وتترابط من خلال شخصية المتشائل العجائبية غريبة الأطوار. لقد تولد هذا الشكل من أشكال الكتابة الروائية من لعبة التهجين التي ذهب بها إميل حبيبي شوطا بعيدا بحيث أصبح العمل الروائي معرَضاً للأساليب والأشكال، وتكسّرت البنية الخطية، وصار على القارئ أن يُولّد المعنى بإعادة ترتيب المشهد الروائي واستنباط الدلالة من جملة المفارقات التي يحتشد بها فضاء العمل. وفي الحقيقة أن الغنى الدلالي، الذي يتمتع به عمل مثل «المتشائل»، ناشئ أيضاً من العلاقة الملتبسة بين الراوي، الذي ائتمنه سعيد أبو النحس على سره، وسعيد أبي النحس المتشائل. ثمة راويان اثنان في هذه الرواية هما سعيد والراوي الذي نحس في النص أنه شديد القرب من الكاتب. ومن العلاقة الملتبسة التي تقوم بينهما تتولد المفارقة والمحاكاة الساخرة والتورية وجميع الصور البلاغية التي تكشف

عن الحقيقة الروائية لشخصية المتشائل، المنقسمة على ذاتها ظاهرا، والساخطة الناقدة الساخرة، الكاشفة عن الواقع المأساوي الذي لا يميط اللثام عنه إلا هذا الشكل من أشكال الكوميديا السوداء التي تتخذها الرواية أسلوبا تعبيريا لها.

إن إميل حبيبي في «المتشائل» يبتعد، ما أمكنه ذلك، عن بناء شخصية دائرية، كتلك التي شرح خصائصها الروائي الإنجليزي إي. إم. فورستر في كتابه «أبعاد الرواية»، وهو أمر يجعل «سعيد أبا النحس» شخصية إشكالية معقدة ذات مظهرٍ يخالف مخبرها، وعالمٍ داخلي يكشف عن كابوسية عيش الفلسطيني على أرضه بعد قيام دولة إسرائيل.

إن شخصية المتشائل وأفعالها، وما يرد على لسانها من اقتباسات وتلاعب بالألفاظ وتحويرات للمواقف والأخبار وتأويلات فقه - لغوية، تمثل وصفا مواربا لإحساس الفلسطيني بغربته داخل وطنه. ولعل محاولة التعبير عن هذا العالم شديد الغرابة، الذي وجد الفلسطيني نفسه فيه بعد قيام دولة إسرائيل، قادت إميل حبيبي إلى اصطناع عالم عجائبي يشبه بصورة من الصور عالم فولتير في «كانديد»، وعالم الكاتب التشيكي ياروسلاف هاشيك في «الجندي الطيب شفاييك». لكن الأكثر أهمية في هذه التجربة هو أن حبيبي قد اهتدى إلى المزج بين الشكل الروائي الأوروبي وأساليب سردية متعددة تستعين برواية الأشعار، واصطناع المفارقات في المواقف والألفاظ واللعب بالكلمات، للخروج بشكل هجين يغني تجربة الشكل في الرواية العربية. وبما أن الرواية شكل هجين بطبيعته، كما يرى ميخائيل باختين، فإن حبيبي يهتدي إلى الخصيصة النوعية المميزة للنوع الروائي ويقوم، من خلال معرفته الواسعة بالتراث العربي، بتطعيم شكل الرواية العربية في بداية السبعينيات بما ينتهك

هذا الشكل ويعيد ترتيب عناصره.

لقد اشتملت روايات إميل حبيبي، بدءا من «المتشائل» وانتهاء بـ «سرايا بنت الغول» (1992)، على تعددية صوتية فعلية وذلك عبر إدخال حبكات موازية للحبكة الرئيسية في العمل الروائي، ومن خلال استخدام الاقتباسات والتعليق على المشهد، والمحاكاة الساخرة للأحداث والشخصيات. ولا أظن أن هناك روائيا عربيا آخر نجح في استخدام أسلوب التهجين، ومحاولة الخروج من قبضة الشكل الروائي المستعار من الغرب، كما فعل إميل حبيبي. إن تجربته الروائية، التي كُتب عنها الكثير، لا زالت بحاجة إلى إعادة نظر فيما يتعلق بالتطويرات الشكلية التي أدخلتها إلى الرواية العربية، وفيما يتعلق بالتوازيات التي أقامتها بين شخصياتها وشخصيات روائية أخرى في الرواية العالمية، وفيما استفادته من أشكال السرد العربية التراثية، وما أحدثه ذلك التهجين العجيب من أثر على الشكل الروائي.

❀ ❀ ❀

لقد تكلمت فيما سبق على الملامح الرئيسية لعمل كل من غسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا وإميل حبيبي لإضاءة المشهد المتقدم للتجربة الروائية الفلسطينية، خصوصا وأن الأجيال التالية لم يتبلور في نتاجها حتى هذه اللحظة أعمال روائية توازي في النضج، على المستوى الشكلي ومستوى الخبرة الإنسانية، ما تقدمه أعمال هؤلاء الروائيين الفلسطينيين الثلاثة الكبار.

❀ ❀ ❀

ثمة تجربة من بين التجارب الروائية الفلسطينية اللاحقة تستحق الإشارة إليها بصورة خاصة. فلنلق نظرة طائر على عالم سحر خليفة الروائي.

إن أهميـة إنتـاج سـحر خليفـة تكمـن في اللحظـة التاريخية التي ينطلق منها، وفي طبيعة الأسئلة التي يطرحها هذا الإنتاج على المجتمع والسياسة والتاريخ، وكذلك على الشكل الروائي. ومن هذا الالتصاق الحميم بالأسئلة ذات الطبيعة الأيديولوجية بعامة تتكوّن أعمال سحر الروائية: «الصبار» (1976) و«عباد الشمس» (1980)، و«باب الساحة» (1990)، و«الميراث» (1997)، و«صورة وأيقونة وعهد قديم» (2002)، و«ربيع حار» (2005). لكن ما يجب التنبيه إليه هو أن هناك دائما في عمل سحر خليفة ثنائية أيديولوجية متجادلة حول الصراع في الأرض المحتلـة ودور المـرأة فـي هـذا الصـراع، وطبيعة العلائـق القائمة بين المـرأة، بوصفهـا طرفـا مهدر الحقوق، والبنية الاجتماعية - السياسـية المتشكلة على أرضية الاحتلال. هذا هو مشروع سحر خليفة الروائي الذي يفصح عن نفسه دائما في خطاب أيديولوجي «تحريري» للمرأة عـادة مـا تنطـق بـه شـخصية نسـائية مركزيـة في أية روايـة من روايات الكاتبة.

لعل الخطاب السابق هو الذي يلحم أعمالها جميعا بدءا من «لـم نعـد جـواري لكـم» (1974) وانتهـاء بـ «ربيع حار»، ما يعني أن قارئ رواياتها لن يغفل عن القيمة الأساسية التي يتشكل حولها هاجس السرد والمادة الحوارية في أي عمل. ولو أخذنا عملها «باب الساحة»، مثالا لا حصرا، رغم أنه من الأعمال المميزة في منجز الروائية الفلسطينية التي كرست حضور المرأة الكاتبة في عالم السرد الروائي، فسنجد أن سحر خليفة تصور الانتفاضة الأولى من خلال عيون هامشية (وهذا ما يسجل لسحر خليفة في رواياتها حيث نعثر على تعددية صوتية لافتة وبروز للأصوات الهامشية بصورة لا نصادفها على الإطلاق لدى أي روائـي فلسـطيني آخـر)، مـن خـلال امـرأة تقليدية وفتـاة جامعية وابنة هوى. وتتكون نواة المادة السردية من سلسلة من الأحداث المتتابعة

في زمن الانتفاضة. إن الشخصيات في «باب الساحة» هي وسائل وأرضيات للانطلاق والتشديد على الثنائية الأيديولوجية «رجل ـ امرأة» التي تحضر دائما في روايات الكاتبة، وإن كانت مدرجة بصورة أكثر إقناعا في «الصبار» و«عباد الشمس».

يدلل التركيز على الأطروحة الأيديولوجية النسوية أن سحر خليفة قد همشت خطاب الشخصية الذكورية الوحيدة في الرواية. ويبدو إدراج حسام في الرواية مناسبة لفحص الخطاب النسوي المتطرف الذي تحمله فتاة الهوى «نزهة»، أو بالأحرى نوعا من التحفيز الخاص لثورتها الصاخبة على المجتمع والوطن. إن المشروع الأيديولوجي لسحر خليفة لا يكتمل إلا بالسكوت عن ردود فعل حسام على خطاب نزهة. لقد بنت الروائية أطروحتها حول خطاب الفتاة الجامعية سمر التي تؤمن بالتغير من خلال فعل الانتفاضة، وكانت نزهة مجرد نسخة متطرفة من الخطاب النسوي أرادت الكاتبة من خلالها إيجاد معادلة بين الخطاب النسوي والخطاب التقليدي للمجتمع.

ما يحسب لرواية «باب الساحة» وروايات سحر خليفة الأخرى هو التعددية الصوتية واللفظية فيها، وإدخال الخطاب التجديفي والنكات والألفاظ السوقية في إشارة واضحة إلى تعددية النسيج الاجتماعي في عالمها الروائي. إنها تجعل الرواية مناسبة لنقل أصوات الآخرين والتعرف على خطاباتهم. لكن المشكلة الأساسية التي تعاني منها كتابة سحر الروائية هي انحياز الراوي على الدوام إلى جانب الشخصية الروائية التي تحمل خطابا نسويا فاقعا أحيانا بصورة لا تبررها البنية الروائية.

❀ ❀ ❀

لا يعني الكلام السابق أن الروائيين الفلسطينيين الذين جاؤوا بعد غسان وجبرا وإميل لم ينجزوا أعمالا روائية لافتة، بل يعني

أن الإنجاز الروائي لهؤلاء لم يكن، في مجموعه، بحجم إنجاز هؤلاء الروائيين الثلاثة. إن غلبة الشعار على الاهتمام بتطوير الشكل الروائي، والاستفادة من إنجازاته العربية والعالمية، قد جعلت الإنجاز الروائي الفلسطيني اللاحق يراوح مكانه من التجربة الروائية العربية. ومع ذلك فثمة تجارب روائية فلسطينية عديدة حاولت أن تلتقط اللحظات التاريخية المتعاقبة للمسألة الفلسطينية، في محطاتها المختلفة وتحولاتها العنيفة الصاخبة، واحتكاكها الدموي بالجغرافيا العربية حول فلسطين؛ أقصد بما سبق الإشارة إلى كتابة الروائيين الفلسطينيين أعمالا تصف ما فجرته القضية الفلسطينية من توترات في البلدان العربية المجاورة، والأمكنة التي انتقلت إليها الثورة الفلسطينية خلال الستينيات والسبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي.

ضمن هذا السياق تندرج روايات يحيى يخلف «تفاح المجانين» (1982)، التي تبني أسطورة الفرد الفلسطيني بعد النكبة وتصور زمن الهزيمة إذ يتحول إلى بطولة فردية مأمولة في خيال صبي مشرد، وفي النوفيللا شاعرية اللغة «تلك المرأة الوردة» (1980)، حيث يستعيد الروائي زمن صعود الثورة الفلسطينية بعد هزيمة 1967، وكذلك في استعادة فلسطين الضائعة عبر السرد والحكاية في روايتي يحيى يخلف الأخيرتين «بحيرة وراء الريح» (1991) و«ماء السماء» (2007). ويمكن أن نعثر على محاولة استعادة فلسطين، وتصوير انتصاراتها ونكساتها، عبر الحكاية، في ما كتبه فيصل حوراني في «بير الشوم» (1979)، ورشاد أبو شاور في «العشاق» (1977)، و«البكاء على صدر الحبيب» (1974)، التي تحكي عن انكسار الثورة بعد أحداث أيلول 1970، و«شبابيك زينب» (1994) التي تحكي عن الانتفاضة الفلسطينية الأولى. كما تتحقق هذه الاستعادة في روايات توفيق فياض في «المجموعة 778» (1974)، و«حبيبتي ميليشيا» (1976)، وليانة بدر

في «بوصلة من أجل عباد الشمس» (1979) و«عين المرآة» (1991)، وفاروق وادي في «رائحة الصيف» (1993) و«عصفور الشمس» (2006)، وإبراهيم نصر الله في مشروعه الروائي متعدد الأجزاء الذي سماه «الملهاة الفلسطينية».

يمكن أن نضيف إلى هذه الروايات التي ذكرنا عشرات الروايات الأخرى التي تصور مرحلة من مراحل القضية الفلسطينية، أو تحكي عن فلسطين والثورة بلغة عاطفية مشبوبة. لكننا نصطدم دوما بغياب مشروع روائي فلسطيني آخر يضاف إلى المشاريع التي أنجزها أعلام الرواية الفلسطينية الكبار: غسان وجبرا وإميل.

ومع أن محاولة تقديم تصور نسوي للقضية الفلسطينية، الذي نعثر عليه في روايات سحر خليفة (وإلى حد ما في روايات ليانة بدر)، تعبد مسارا جديدا للكتابة الروائية الفلسطينية، إلا أن تفاوت أعمال هاتين الكاتبتين فنيا، وعدم تطور تجربتيهما في خط صاعد، لا يضيف إلى التجربة اللافتة لأعلام الرواية الفلسطينية الثلاثة الذين وضعوا الرواية الفلسطينية في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي في سدة الرواية العربية.

الأمر نفسه يمكن قوله فيما يتعلق بعدد من الروائيين، الذين أنجزوا أعمالهم الأساسية في السبعينيات وكذلك في الثمانينيات، وفي العقدين التاليين كذلك، حيث لم نقرأ منذ تلك السنوات رواية فلسطينية بارزة كبيرة يمكن مقارنتها بروايتي غسان كنفاني «رجال في الشمس» و«ما تبقى لكم»، و«المتشائل» لإميل حبيبي، و«البحث عن وليد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا. وهذا يعني أن الرواية الفلسطينية لم تواصل مسيرة الصعود التي حققتها على أيدي غسان وإميل وجبرا، مع تقديرنا للجهود الروائية لعشرات من الروائيين الفلسطينيين الذين كتبوا ولا زالوا يكتبون إلى هذه اللحظة.

صورة الحرب اللبنانية في النص الروائي في فلسطين والأردن

توفر الحرب الأهلية اللبنانية أرضية لعدد من الروايات العربية التي تنطلق منها لفحص بعض الأطروحات السياسية - الاجتماعية، أو الأيديولوجية، حيث تحاول هذه الروايات أن تباشر النظر في تلك الأطروحات استنادا إلى الوضعية الخاصة التي امتلكتها بيروت بين العواصم العربية الأخرى. وقد حاول الروائيون الفلسطينيون والأردنيون أن يكتبوا تجاربهم البيروتية بخاصة (واللبنانية بعامة) في نصوص لا تكتفي بحكاية هذه التجارب، بل تعمل في الغالب على التجريب في الشكل الذي يتشظى ويتكسر عاكسا بذلك زمن الحرب وتجربة انهيار القيم والركائز المنطقية التي تسند الواقع ووجود الفرد في هذا العالم.

وقد اخترت، لمعاينة عمل الروائيين الفلسطينيين والأردنيين على مادة الواقع وشكل الرواية، ثلاث روايات وثلاثة روائيين استطاعوا، كما أظن، أن يتمثلوا روح بيروت ويستقطروا تجربتها الثقافية ويتوصلوا إلى الدمار الذي ألحقته الحرب بهذه الروح. اخترت «أحياء في البحر الميت» للروائي الأردني مؤنس الرزاز، و«قامات الزبد» للروائي الأردني إلياس فركوح، واخترت أخيرا «عين المرآة» للروائية الفلسطينية ليانة بدر لبيان كيف تنظر هذه الروايات إلى الحرب اللبنانية.

1

في رواية مؤنس الرزاز «أحياء في البحر الميت»[1] تمثل الحرب اللبنانية موتيفا أساسيا من الموتيفات التي يبني منها الكاتب عالمه الروائي. إن بيروت، المكان والحالة السياسية، حاضرة بوصفها المكان - الضد للعواصم العربية الأخرى، فهي تمثل واحة الحرية والديموقراطية الثورية وملاذ المثقفين العرب الآتين من الصحراء العربية الممتدة من الخليج إلى المحيط.

في هذا السياق تبدو بيروت، في السبعينيات وأوائل الثمانينيات، مدينة الحلم بالنسبة للمثقفين العرب وفيها يتحقق توقهم إلى الحرية والكتابة المنفلتة من رقابة السلطة ورقابة الداخل. بهذا يحلم بطلا «أحياء في البحر الميت» عناد الشاهد ومثقال طحيمر الزعل الآتيان من زمان البداوة إلى زمان المدينة العصرية المنفتحة على ثقافات العالم وأزماته بحيث غدت، خلال السنوات التي تصفها الرواية، مختبرا سياسيا - ثقافيا للعالم العربي وصراعاته.

بهذا المعنى تبدو الحرب اللبنانية مجرد موتيف صغير في هذا العمل الروائي الذي لا يحكي عن الحرب بل عن التناقضات التي قادت للاحتراب والهزيمة وسقوط القيم والأحلام الوحدوية الكبرى.

يوزع مؤنس الرزاز سرده الروائي تحت عناوين أمكنة ثلاثة: مسقط الرأس، والمدينة - الحلم، وبيروت. في مسقط الرأس يكون الزمان آسنا وساعة الحائط معطوبة والبحر «ميتا»، أما في المدينة - الحلم فإن القارئ يعاين زمان السقوط والخيانة والانهيار والردة عن

(1) مؤنس الرزاز: أحياء في البحر الميت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1982.

المشروع الثوري - الوحدوي الكبير الذي حلم به عناد الشاهد. وحده زمان بيروت يبدو سائلا منسابا منطلقا في اتجاه المستقبل. ونحن نلاحظ أن الراوي سمى بيروت من بين الأمكنة وحدها، ولم يسم مسقط الرأس والمدينة - الحلم؛ فبيروت تمثل الوضوح والحرية والانفلات من قبضة الرقابة، فيما يمثل المكانان الآخران أرض السقوط والاختناق بالإقامة في زمان التخلف أو زمان خيانة الحلم البهيج بالوحدة العربية والحرية الشاملة.

يستدل القارئ من سياق السرد أن المدينتين الأخريين هما عمان وبغداد، رغم أن الراوي لا يذكر من سمات المدينتين ما يدل عليهما، بل إنه، على النقيض من ذلك، يقوم بتغريب وصفه لهما بحيث يشوش عملية فك شفرة التأويل قاصدا إلى إضفاء نوع من التعميم يخدم غرضه بتقديم صورة عربية شاملة لتراجيديا السقوط وانهيار الأحلام الكبرى التي احتضنها العرب، بعامة، بغض النظر عن انتماءاتهم السياسية والقطرية. لكن القراءة المتفحصة لـ «أحياء في البحر الميت» تفضي بنا إلى التعرف في عناد الشاهد على شخص منتم للشريحة العليا من قادة حزب البعث العربي الاشتراكي، في حين نتعرف على مثقال طحيمر الزعل بوصفه ماركسيا حالما بالمزاوجة بين القومية والاشتراكية.

في العلاقة التي تقوم بين هاتين الشخصيتين تحضر بيروت بوصفها الأرض التي توفر لهما مكانا محتملا للقاء والحوار؛ ففيها تتوفر حرية النقاش والجدل وتركيب الأفكار وتلاقحها على عكس المدينة - الحلم ومسقط الرأس اللذين يمنعان حدوث حوار يفضي إلى تطعيم الفكر القومي العربي بالاشتراكية.

تمثل بيروت، إذاً، أرض الحلم والحرية والمعرفة في سبعينيات القرن الماضي وبداية ثمانينياته، كما تمثل نقيضا واضحا لما ينطوي

عليه المكانان الآخران من كبت لحرية التعبير والمعرفة وميل إلى الواحدية في التفكير ومصادرة الرأي الآخر. لهذا يميل السرد، المدرج تحت عنوان مدينة - الحلم أو مسقط الرأس، إلى الغموض وعدم وضوح الموجودات والشخصيات، وإلى الرؤية المشوشة الهاذية التي تميز كلام عناد الشاهد ورؤيته للأشياء والعالم من حوله. أما السرد الذي يندرج في إطار المشهد البيروتي فيتميز بالوضوح عامة، ويستطيع القارئ أن يتبين ملامح الأمكنة وقسمات الشخصيات، ويتعرف على ما تفكر به الشخصيات أو تحلم به. ويمكن لنا أن نرد ذلك إلى قدرة الكاتب على التصريح بما تهجس به الشخصيات في بيروت، فيما يلجأ إلى التلميح عندما تدور الأحداث في المكانين الآخرين.

تحدد طبيعة التعامل مع مفهوم الزمن في الرواية النظرة التي تحكم معيار الحكم على التجربة المشظاة المتكسرة، وعلى الرؤية السوداوية المتشائمة إلى ما آل إليه الحلم بعد انهيار الآمال المعلقة على إقامة نظام وحدوي ديموقراطي. إن معيار الزمنية يبدو مشوشا مشروخا وتبدو شخصية عناد الشاهد ضائعة ومرتبكة ومشوشة الذهن تماما. «إن الكلام يجري على ألوان من أزمنة وأمكنة عبر ذاكرة مخضوضة[1]. وهكذا تجري استعارة رمز الزمن للتعبير عن الوعي المشقوق للشخصية، أو وعيها المعطوب على الأصح؛ فعندما يقع بصر الشاهد على ساعة الجدار المعطوبة يدرك لتوه أنه في مسقط رأسه. وعندما يطالبه الناس بالصمت يدرك أنه ليس في بيروت فيصحح ساعته الداخلية ويلتزم الصمت[2].

إن «أحياء في البحر الميت» تضيء بؤرة محددة من تجربة عناد الشاهد السياسية المجهضة متتبعة انخراط الشاهد في السلطة،

(1) المصدر السابق، ص 9.
(2) 3. المصدر السابق، ص 11.

ثـم انفصالـه عنهـا، ومـا آل إليه حطاما لإنسـان وتجربة؛ بالإضافة إلى الحديث عن تجربة بيروت وصعود المقاومة ثم هبوط مدها، وتجلية الرهانـات الاجتماعيـة لمثقـال، وعـرض طبيعـة المجتمـع العشـائري المعقـدة. وقـد قصـد مؤنـس الـرزاز، من عرض تجارب الشـخصيات المختلفة، التشديد على التجربة السياسية المجهضة وعلو وتيرة القمع وانهيار الحلم. ولن نستطيع، مع عناد الشاهد، أن نميز الحدود الدقيقة الفاصلـة فـي العمـل بين اليقظـة والكابوس، بين الوهم والواقع، وبين الرؤيا والهلوسة. إن تراجيديا الانهيار والسقوط تحطم العلائق المنطقية وتعيد خلط الأوراق بحيث يتحول العالم إلى سديم، إلى رؤية غائمة لا تتميز فيها ملامح الوجوه أو الأسماء[1]، كما في المقطع التالي:

«مـا الـذي جـاء بالنقيـب وألبسـه وجه الرائد؟ سـألت الرائد منذ متـى وأنـت هنـا تجلـس بجـواري، ولمـاذا تحمل هويـة النقيب وأنت ضده؟ ألم تحاول الانتحار؟ كيف خرجت من مصح الأمراض العقلية؟ ولكن هل قتلت بيديك هاتين فرج الله ومحجوب؟ قال إن سـوزي هجرته. صمت فحكى وجهه الخرب العجوز. تجاوزني الزمن وبقيت حيا ميتا لكني رفضت عرضا من مباحث دولة غنية. وكنت والغزاوي وأبو الموت نلعب بالموت، كنا في الرشيدية.. واشتبكنا مع العدو.. واندفعت بالسلاح الأبيض فإذا بي في الرملة البيضاء. إلى جانبي ضابط كوماندوس إسرائيلي وإلى يميني سوزي[2]».

ضمـن هـذه البنيـة الروائيـة المشـظاة تحضـر الحـرب اللبنانية كخلفيـة، بوصفهـا جـزءا مـن المشـهد العربـي العـام فـي المرحلـة التاريخيـة التـي تنطلـق الروايـة مـن أرضهـا. إن الكاتـب لا يقـدم

(1) أنظر: فخري صالح، وهم البدايات: الخطاب الروائي في الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1993، ص 83.

(2) مؤنس الرزاز: أحياء في البحر الميت، ص 38.

تقييمـا لهـذه الحـرب، ولا يكتـرث كثيـرا لإيضاح موقفه منها أو من أطرافها والمشاركين فيها ما يوحي بأنه يدرجها في أطروحة الانهيار والسقوط التي يقدمها في «أحياء في البحر الميت». ليست الحرب في رواية الرزاز شيئا إيجابيا بل هي تفصيل صغير في هذا الشواش العام الذي يمثله افتقاد الطريق والغاية الذي يسم الحياة العربية في نهاية السـبعينيات وبداية الثمانينيات؛ وهو شـواش انعكس على بنية هذه الرواية التي تسـود فيها لغة الحلم والهذيان حيث يفقد العالم تماسـكه ويتفتت وتفقد الحياة معناها فينسـحب عناد الشـاهد إلى داخله ويهذي بتجربته المرة.

2

بالمقارنة مع «أحياء في البحر الميت» تقوم رواية إلياس فركوح «قامات الزبد»[1] بالتعبير عن أطروحة الانهيار منطلقة من أرضية حربين أهليتين: حرب أيلول عام 1970 والحرب اللبنانية التي اندلعت شرارتها في 13 نيسان 1975. ويجلو الكاتب هذه الأطروحة من خلال ثلاث شـخصيات رئيسـية في عمله يسـوق كل منها حكايته الشـخصية: ففي حكاية نذير الحلبي، المسـيحي السـوري، ثمة طهرانية خالصة وحلم ثوري معطوب أدى بصاحبه إلى الموت مذبوحا على أيدي أبناء ديانته، وفي حكاية خالد الطيب، الأردني الملتحق بالمقاومة الفلسطينية، ترددٌ وافتقاد طريق وسـط الخراب الذي يراه في كل شـيء حوله؛ أما في حكاية زاهر النابلسي، الآتي من الأرض الفلسطينية المحتلة، فيتزاوج الحلم بثورة قومية اشتراكية مع الواقع الملتبس والإحباط الذي يسببه

(1) إلياس فركوح: قامات الزبد، مؤسسة الأبحاث العربية (بيروت)، ودار منارات (عمان)، 1987.

انكشاف مرارة التجربة وسقوط الحلم أمام عيني الطالب البريء الذي صدمه الواقع وانهار المثال أمامه.

يصل نذير الحلبي إلى بيروت في اليوم الذي تندلع فيه شرارة الاحتراب الداخلي في لبنان عام 1975 في إشارة دالة على المسار الذي تتخذه الرواية لنفسها. إن «قامات الزبد» هي بمثابة قراءة لسقوط الحلم العربي بالوحدة والحرية والتحرير والاشتراكية. وقد عاينت شخصيات الرواية سقوط هذا الحلم في حرب أيلول 1970، وها هي تعاينه مرة أخرى في الحرب اللبنانية التي لم تمهل شخصيات الرواية الهاربة من هجير الاحتراب الأهلي إلى فضاء الحرية في بيروت السبعينيات.

تكشف الحرب في «قامات الزبد» عن عبثيتها وافتقادها أية غاية تقنع نذير الحلبي بضرورتها. ورغم ذلك تقوم هذه الشخصية، التي تتوق للتضحية والخلاص، بعملية انتحارية في المنطقة الشرقية من بيروت أثناء حصار تل الزعتر. يصف نذير الحلبي بيروت بأنها صراط «لا تجتازه غير الطلقات العمياء. مقاتلون يطوون الجثث ويخرجون ليملأوا الليل. يخلفون وراءهم صدأ صفائح القمامة وأصوات ارتطامها. ثمة عفونة ونتانة راكدة في تلال القاذورات التي تنفث دخانا كريها أبيض. تسودها الجرذان طوال النهار. وفي الليل، عندما تتكثف العتمة وتتهدل أجساد البشر المكدودة؛ تنغل الأشياء في الأشياء بذاك الصمت المشحون بكل التفاصيل الصغيرة لليوم الميت»[1].

تلك هي الحرب في منظار الرواية، بغض النظر عن انتماء نذير الحلبي السياسي وانحيازه الفكري. إنه بطبيعته الطهرانية ومثاليته الخالصة يندفع للقيام بواجبه، لكنه يكن عداء ثابتا للحرب. ومن

(1) المصدر السابق، ص 56.

هنا خلافُه مع خالد الطيب ووصفُه الحرب الدائرة في بيروت بأنها «أي شيء يسبب القتل ما عدا أنها حرب عسكرية» وأن الجميع فيها «مهزومون»[1].

تختزل العبارة الأخيرة رؤية «قامات الزبد» وأطروحتها عن فقدان المثقف العربي إيمانه بالمؤسسات السياسية التي انتمى إليها. ولجلاء هذه الرؤية تقدم الرواية ثلاث شخصيات رئيسية تروي من خلالها انعكاسات التجربة على دواخل الشخصيات. ويمكن للقارئ أن يلاحظ أن الشخصيات الثلاث يائسة محبطة، على اختلاف التجارب التي مرت بها أو رؤية العالم التي تحتضنها كل شخصية. إن «قامات الزبد» تقترح في خطابها منظورا واقعيا لطبيعة الشخصيات الثورية التي تعرضها، فليس هناك شخصيات وحيدة البعد، ليس هناك خونة أو قديسون بل شخصيات مركبة تحمل داخلها تناقضاتها وتناقضات واقعها وتوقها إلى تحقيق رغباتها استنادا إلى ما تؤمن به من نماذج ومثل عليا. لا يريد نذير الحلبي أن يكون نفسَه، ثورياً على طريقته، بل يريد أن يكون مثل الفارس المقنع (الذي يراه في اللوحة التي يقدم وصفا لها) أو القديس جاورجيوس أو المسيح. ولا يريد خالد الطيب أن يكون نفسَه بل أن يكون مروان، صديقَه الذي استشهد أثناء حرب أيلول 1970، أو أن يكون نذير الحلبي.

في هذه الدائرة الجهنمية من حمى الرغبات[2] يبدو زاهر النابلسي شخصية تعيش في عالم المثل والأفكار التي يود من خلال كتب عمه، أبي الحكم القائد الحزبي القومي المبعد من القيادة، أن يجري تفاعلات كيماوية بينها لينتج أيديولوجيات قومية - اشتراكية. إن

(1) المصدر السابق، ص 63.

(2) انظر تفصيلا للعبة الرغبات في «قامات الزبد»: فخري صالح، وهم البدايات، ص 109-123.

شخصية زاهر النابلسي هي مجرد مثال أو نموذج قصد منه إيضاح تناقضات الشخصيتين الأخريين. لكن عدم انصهار هذه الشخصية في حمى الرغبات المتصارعة جعلها باهتة غير واضحة. وقد قصد الكاتب، من خلال تقديمها، شرح تلك الأفكار المعلقة في ذهن شخصيتي نذير الحلبي وخالد الطيب. وإذا كان اختيار «قامات الزبد» الأسلوبي قد آثر رواية العمل على لساني الحلبي والطيب فإن الهدف من هذه التقنية السردية هو تهميش دور زاهر النابلسي والقول بعدم إمكانية تحقق أفكاره. إن ما يتحدث عنه زاهر النابلسي (ذلك الصوت الذي يرجّع صدى أفكار عمه أبي الحكم) لا يجد له صدى في الأحداث الروائية، كما أن هذه الشخصية تختفي في ركام الأحداث وتنمحي محاولاتها التوفيقية لتزويج الأفكار والأيديولوجيات بعضها ببعض.

تكشف عن صعوبة هذه المحاولات التوفيقية حادثة منع نشر مقالة، كتبها شاب مجهول، وتحمس لها نذير الحلبي، لكن المسؤولين الحزبيين رفضوها. لقد قال عنها نذير إنها «إصبع توما الذي أولجه في ثقوب يدي المسيح حيث دقتا بالمسامير إلى خشبة الصليب! قال إنها شهادة على وعي الجيل الجديد. الوعي بالجدل في العلاقة بين القومية والاشتراكية العلمية[1].

على صعيد مواز فإن طبيعة التركيبة الاجتماعية الطائفية تعلن عن ثباتها وعدم رغبتها في التغير. فعندما يزور نذير الحلبي بيت عمه في الأشرفية ترفض عائلة عمه التصديق بأنه يسكن مع شاب فلسطيني. وتنتهي محاولته لاستغلال هويته الدينية، بعمل استكشافي قصد منه محاولة منع سقوط تل الزعتر، بالموت بصورة مروعة مذبوحا على أيدي أشباهه في الدين.

(1) قامات الزبد، ص 239.

تلك هي الرسائل التي تبثها «قامات الزبد»: استحالة تخطي حاجز الدين أو الطائفة أو العقيدة السياسية في مجتمع منقسم يذخر، في إصراره على الانقسام، الحروب.

3

رواية «عين المرآة»[1] للكاتبة الفلسطينية ليانة بدر تختلف عن روايتي مؤنس الرزاز وإلياس فركوح، فهي لا تتخذ من الحرب مجرد خلفية لتجلية الرهانات السياسية للعرب، والكشف عن العطب المقيم في بنية العلاقات في المجتمع وعالم السياسة؛ بل تسعى إلى رسم صورة قاسية للحرب وما تحدثه من شروخ بين البشر.

تقيم «عين المرآة» بناءها من مادة صمود تل الزعتر وسقوطه في أيدي القوات الكتائبية عام 1976، وتعتمد ليانة بدر في روايتها على مادة وثائقية جمعتها من الناجين من المجزرة. وهي تنبهنا إلى مصادرها التي استندت إليها في كتابة هذه الرواية الكابوسية القاسية، التي تقطع أنفاس قارئها بل تخنقه، في الإهداء الذي تقول فيه «إلى الذين قدموا لي كلماتهم وأصواتهم. والذين أمضوا الساعات وهم يحدثونني عما جرى لهم»[2] لكنها تضاعف من تنبيهها عندما تكتب في متن الرواية: «كان ذلك المنظر الذي لن أنساه. فيوم أتيح لي أن أدخل مخيم تل الزعتر ضمن القلائل الذين استطاعوا الوصول إليه بين حصارين، رأيت ثمار التفاح مرمية في الطرقات وقد انكمشت، وتجمدت قشرتها لكنها حافظت على لونها الأحمر الجميل. آنذاك قلت في سري: الزعتر؟ لم لا يسمونه تل التفاح؟ وآنذاك تراءى لي

(1) ليانة بدر: عين المرآة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1991.

(2) المصدر السابق، ص 5.

بيت جدي في وادي التفاح في الخليل. وتذكرت أمي حياة في منتصف الخمسينات..»[1].

في الفقرة السابقة ثمة بعض فتات السيرة الذاتية الخاصة بالكاتبة، فالراوية التي تعلن عن نفسها لأول مرة، بوصفها صحفية حضرت إلى تل الزعتر المحاصر لكي تكتب تحقيقا عن صمود أهل المخيم الفلسطيني، هي الكاتبة نفسها التي كان جدها، من جهة أبيها، من سكان الخليل، كما أن اسم أمها حياة، وهي نفسها التي أهدت لها ليانة بدر روايتها الأولى «بوصلة من أجل عباد الشمس»[2] التي كتبتها من وحي أحداث أيلول في الأردن عام 1970. بهذا المعنى تكشف الكاتبة عن مصادر مادتها الروائية وتصرح لنا، في منتصف الرواية تقريبا، بالراوي الغائب الذي يحكي عن شخصيات الرواية مختفيا خلفها في معظم الأحيان. وهي في مطابقتها بين الراوي والكاتب توحي بحميمية الحكايات وقربها من الراوية التي تروي عن شخصيات «عين المرآة» حين يموتون أو يغيبون عن مسرح الأحداث.

ما يهمنا من وهم المطابقة بين الراوي والكاتب في العمل الروائي هو تخلل الموقف الإنساني اللحمَ الحيّ للحكايات التراجيدية التي تسردها الراوية، بمصاحبة الشخصيات الفاعلة في العمل، على مسامعنا. ولعل حرارة السرد، وقدرته على تعليق أنفاسنا وإدخالنا تجاويف المادة الكابوسية لحكايات صمود أهل مخيم تل الزعتر وسقوطه المروع بأيدي القوات الكتائبية، هي التي تجعل هذا العمل الروائي فريدا في معالجته لحصار المخيم وقدرة أهله على مواجهة الموت وزحفه كل دقيقة في شوارع المخيم وبيوته الصفيحية التي تتداعى تحت وقع قذائف المدافع والصواريخ التي جعلت الموت

(1) المصدر السابق، ص 87.

(2) ليانة بدر: بوصلة من أجل عباد الشمس، دار ابن رشد، بيروت 1979، ص 3.

عادة يومية أثناء الحصار.

تحكي «عين المرآة» عن عدد من الشخصيات التي عايشت تجربة حصار تل الزعتر وسقوطه، وهي تمهد لقدوم الحصار بخروج الفتاة الصغيرة عائشة من مدرسة الدير في بيروت الشرقية إلى عالم مجهول لا تستطيع التعايش معه. إنها تفضل الدراسة في مدرسة الدير وخدمة الراهبات والطالبات، مقابل التعلم، على العودة إلى المخيم الذي يخنق روحها ويدفعها بقوة جبارة إلى الزواج ممن لا تعرف أو تحب. وتُكوكب الرواية كذلك عددا من الشخصيات الرئيسية والثانوية حول الفتاة عائشة التي تبدو نشازا وسط هذا الجمع الذي يعي، بحس مأساوي عال، شرط وجوده الفلسطيني. إنها تتماهى، بعفوية تامة، مع شرط وجودها الفردي وسط الراهبات والطالبات المسيحيات في مدرسة الدير، إلى درجة القيام بالصلوات المسيحية مع بقية الطالبات والراهبات دون أن تعي الفرق، في علاقتها مع الله، بين المسلمين والمسيحيين.

يبدو هذا الوعي العفوي، الذي تحمله عائشة معها وصولا إلى الصفحات الأخيرة من الرواية، نتيجة تصميم موفق، من ليانة بدر، للقول بأن الدين ليس مسؤولا عن هذه الحرب المجنونة التي اشتعلت بين المقاومة الفلسطينية والتيارات الوطنية اللبنانية من جهة وبين الكتائب والميليشيات المسيحية من جهة أخرى. وتدعم الكاتبة رسالتها الأيديولوجية بإقامة علاقة بين والد عائشة، اللاجئ الفلسطيني العاطل عن العمل، مع صاحب المقهى المسيحي الذي ينتمي ابنه إلى حزب الكتائب. كما تعزز هذه العلاقة بحل سردي تال عندما تحكي عن جورج المقاتل الفلسطيني الذي يتخذ من جورج اسما حركيا له في الوقت الذي نعلم من سياق السرد أنه مسلم وليس مسيحيا في الحقيقة. لكنه عندما يُسأل عن اسمه يقول إن «المسيح

أصله فلسطيني[1].

تمهد الكاتبة للأحداث التراجيدية المرعبة التي ستنتهي بها فصول روايتها بالإعلان، من خلال توضيح ملامح الشخصيات وسرد أفعالها، عن الرؤية الأيديولوجية مبرئة الانتماء الديني مما سيحصل من مجازر يقشعر لها بدن القارئ. كما تقوم ليانة بدر كذلك بإضاءة قسمات الشخصيات وإبراز وعيها الذي تنميه الأحداث التاريخية عبر التنقل بين تلك الشخصيات والكلام عن كل واحدة من هذه الشخصيات الروائية، أو إعطاء بعضها فسحة الكلام والتعبير عن نفسها، مزاوجة بين السرد الذاتي والسرد الموضوعي على امتداد فصول الرواية. وتسمح هذه المزاوجة بالانتقال مما يعتمل داخل الشخصيات من مشاعر، ويعبر في أذهانها من أفكار، إلى ما يحدث في العالم الخارجي الذي يجلله الرعب والموت. إن صدفة الذات التي تحيط بكل شخصية تحميها من الرعب الهاطل عليها من الخارج، والحوار الداخلي الذي يتشكل داخل هذه الشخصيات يوفر لها ملاذا وبعض حميمية حتى لتلك الشخصيات التي تعاني سكرات الموت الأخيرة.

4

إن الحرب اللبنانية حاضرة في رواية «عين المرآة» ببعض أحداثها، أقصد بأكثر أحداثها عنفا ودموية ورعبا وتجردا من العطف الإنساني وأخوة البشر، أي عندما يتحول البشر إلى وحوش آدمية فالتة من عقالها. وما تصوره ليانة بدر في الفصول الأخيرة من روايتها يعجز الكابوس عن تمثيله، وهو ما يدرج «عين المرآة» في خانة الروايات الواقعية الخشنة التي ترسم بريشة قاسية مسرح الحرب، بل القتل الفظ

(1) ليانة بدر: عين المرآة، ص 36.

الذي لا يراعي أية مشاعر إنسانية مشتركة. وهي على النقيض من رواية «أحياء في البحر الميت» لمؤنس الرزاز لا تفحص أطروحة الانهيار وتراجيديا السقوط على خلفية مدينة بيروت المزدحمة بالتناقضات، الإيجابي منها والسلبي، ولا تعاين بعض هذه التناقضات كما فعل إلياس فركوح في «قامات الزبد». إنها تعاين خراب الروح وانهيار القيم وانحدار الإنسان إلى درك الوحشية دون أن تصدر أحكاما أيديولوجية على اللاعبين الرئيسيين في تلك الحرب العبثية التي تجلو لنا بعض قسماتها.

تحولات الكتابة السردية العربية
بعد 1967

بعد أكثر من أربعين عاما على زلزال الخامس من حزيران 1967، وإذ نعيد النظر فيما أصاب الكتابة السردية العربية، يمكن القول، بطمأنينة بالغة، إنها قد اهتزت وتصدعت لهول الحدث السياسي الذي أحال الحياة العربية فيما بعده إلى رماد. ومع أن الكتابة السردية، وأخص في هذا السياق القصة والرواية، تحسست قبل وقوع الهزيمة شروط ما آل إليه الحال بعد الهزيمة، إلا أن هذه الكتابة دخلت أرضا جديدة، وطرأت على الشكل والرؤية وأشكال المقاربة، وطرائق تصوير الشخوص وبناء الحدث، تبدلات عميقة طالت نوعي الرواية والقصة القصيرة، إضافة إلى المسرح الذي أحدث قطيعة في علاقته مع جمهوره مسقطا الحائط الرابع ومعتنقا الرؤية البريختية في الكتابة المسرحية، في عدد كبير من التجارب المسرحية التي تطور عطاؤها بعد عام 67.

لكن علينا أن نتساءل قبل الوصول إلى الاستنتاج السابق: ألم تكن هذه التجارب قد توصلت إلى ما يقترب في الرؤية والتقنيات، في الشكل وأيديولوجيته، إذا استخدمنا تصورات لوي ألتوسير وتيري إيجلتون حول العلاقة الضمنية الغائرة بين الشكل والأيديولوجية، مما توصل إليه كتاب ما بعد الهزيمة؟ والجواب، بلى لقد بدأ التململ في طرق المقاربة والرؤية الفنية والمحمول الفكري الأيديولوجي قبل عام الهزيمة بسنوات. ويمكن أن نرصد ذلك في الكتابات الروائية

والقصصية لـ: صنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني ويوسف القعيد ومجيد طوبيا وغسان كنفاني وعبد الله عبد وزكريا تامر وغائب طعمة فرمان ويوسف حبشي الأشقر، وإسماعيل فهد إسماعيل وفؤاد التكرلي، وجبرا إبراهيم جبرا، وغالب هلسا، وعدد آخر من الجيل الذي تفتح وعيه على نكبة 1948، وشهد بعينيه كيف ضاعت فلسطين وتشرد أهلها في أربعة أقطار الأرض. لقد بدأ الشكل الخطي في السرد، وطرق رسم الشخصيات، والتعامل مع الحدث والحبكة وزوايا الرؤية، يتصدع قبل أن تقع الكارثة الكبرى، وتضيع البقية الباقية من فلسطين وأجزاء أخرى من الدول العربية المجاورة. حدث ذلك لأن تحولات الأنواع والأشكال الأدبية، والفنية بعامة، لا تحصل بالضرورة عندما تمسها عصا السياسة السحرية، والتغير العميق في أحوال المجتمع؛ بل إن تلك التحولات تأخذ فترات زمنية، قد تطول وقد تقصر، لكي نشهد تجليات ذلك على سطح الأشكال وفي أعماق الأعمال الإبداعية.

ربما يفسر التحول السابق الكامن في نطاق الرواية والقصة العربيتين سرعة التغير وتبدل الرؤى والأشكال بعد 67. كانت البذور قد زرعت قبل حدوث زلزال الهزيمة الذي تنبأ به جيل الستينيات المصري خاصة، والعربي عامة، ومن ثمّ فإن القارئ لم يفاجئه ظهور رواية الكاتب الأردني تيسير سبول (1939-1973) «أنت منذ اليوم» بعد حوالي عام من نكسة حزيران، فقد سبقتها رواية صنع الله إبراهيم «تلك الرائحة»، كما سبقتها رواية نجيب محفوظ «ثرثرة فوق النيل». كانت الحساسية السردية العربية قد التقطت حالة الاستعصاء السياسي التي تمر بها المنطقة العربية، والأزمة التي يواجهها النظام الناصري الذي لم يدرك أن الاعتماد على الأجهزة الأمنية، والإعلام المزيف، والابتعاد في الوقت نفسه عن قاعدته الجماهيرية في مصر،

سـوف تـؤدي بالضـرورة إلـى هزيمـة قادمة مدوية. ويمكن أن نقع في أعمال جيل الستينيات على محاولة لكتابة تأويل سردي لآليات عمل النظام الناصري، كما يمكن أن نتحسس الشرخ العميق الذي يشق تلك الأعمال بسبب الارتباط العاطفي للشخصيات بنظام وطني مثل نظام عبد الناصر، ومحاولة تقديم نقد جذري لاستبداد ذلك النظام وفساد المتنفذين فيه في الآن نفسـه، ما يولد انشـقاقا ضمنيا داخل الأعمال السردية التي كتبت في ستينيات القرن الماضي.

مـا أقصـد قولـه هنـا هو أن الزلزال الذي ضرب الكتابة السـردية العربية بعد الهزيمة لم يكن نتاج الهزيمة وحدها بل كان نتاج الشروط التي أدت إليها، وهيأت لها، وجعلتها ممكنة. كما أن عقيدة الشك التي نعثر عليها في كتابات جيل الستينيات، واهتزاز القيم لدى الشخصيات، والصراع الحاد الذي يستعر داخل تلك الشخصيات فيما يتعلق بأنظمة ذلك الزمان وأحزابه وقواه «الثورية»، هي جميعا نتاج الهزيمة الأولى التي وقعت عام 1948.

بالمعنـى السـابق فـإن أعمـال روائـي وقـاص خلاق مثل غسـان كنفاني هي نتاج لتلك النكبة وما تلاها، وقد تشكلت روايتاه «رجال في الشـمس» (1963) و«ما تبقى لكم» (1966)، وكذلك قصصه في «أرض البرتقـال الحزيـن» (1963) و«عالـم ليـس لنـا» (1965)، حول سؤال الهزيمة - الجذر، أو نكبة النكبات التي زرعت الكيان العبري فـي هـذه المنطقـة المضطربـة مـن العالم، ما أدى إلى تناسـل النكبات والهزائم فيما تلا من أيام وسنوات وعقود من الزمان. يصدق ذلك على الرؤية الطالعة من ثنايا الكتابة السردية، وكذلك على العلاقات الشكلية التي تجسد حيرة وذهولا واضطرابا وافتقادا للطريق، وغلبة للأصوات السـردية التي تتشـكك في إمكانية أن يسـتدير الزمان ويسـتفيق العرب على انتصار مدو على الكيان المسخ الجديد الذي ربض على صدر

فلسطين. نعثر على هذه الشكوك، لا في أعمال كنفاني وحده، بل في روايات وقصص صنع الله إبراهيم ويوسف الشاروني ويحيى الطاهر عبد الله وزكريا تامر وغالب هلسا، وآخرين كثيرين من الروائيين وكتاب القصة العرب.

لقد تغيرت الكتابة السردية العربية بتأثير هزيمة 67، وأصبحت الكتابة الستينية، وما تلاها من سبعينية وثمانينية وتسعينية، أكثر اقترابا من الهواجس الفردية للبشر، وأبعد، ما أمكنها ذلك، عن التقليدية وتصوير الكاميرا الخارجية للأحداث والشخوص. والأهم من ذلك أنها أصبحت أقل يقينية وألصق بضمير المتكلم، مسرودة بعين المراقب. يصح هذا التوصيف على القصة والرواية؛ على روايات حيدر حيدر و«زمنه الموحش»، وعلى «متشائل» إميل حبيبي، و«أنت منذ اليوم» لتيسير سبول، و«نجمة أغسطس» لصنع الله إبراهيم؛ كما يصح إطلاقه على «يحدث في مصر الآن» ليوسف القعيد، و«أفيال» فتحي غانم، و«الجبل الصغير» لإلياس خوري، و«دمشق الحرائق» لزكريا تامر، و«أحياء في البحر الميت» لمؤنس الرزاز، وقصص محمود الريماوي ومحمود شقير وإلياس فركوح.

أعمال سردية ضربتها عاصفة 67 فتوهجت على الصعيد التقني، وكذلك من حيث رؤيتها ومكنونها الرمزي وطاقتها على تصوير ما حدث من تحولات في قلب الحياة العربية. لقد تطورت الكتابة السردية انطلاقا من الانهيار الذي أصاب الجبهة السياسية العربية، حتى إن عصا التغير السحرية قد مست كتابة نجيب محفوظ الذي بدأت كتابته تنحو منحى آخر بعد أن توقف ست سنوات كاملة عن الكتابة الروائية بعد 67. ومع أن أعماله الروائية، وكذلك القصصية التي كتبها في ستينيات القرن الماضي، كانت تشي بهذا التغير، إلا أن طاقة محفوظ السردية الخلاقة دفعته لكتابة أعمال جديدة تستلهم

ألـف ليلـة وليلـة وتعيـد النظـر في ميراثه السـردي انطلاقا من مراجعة شاملة لما كتبه طوال السنوات الثلاثين التي سبقت الهزيمة. في زمان ما بعد الهزيمة كتب محفوظ: المرايا، وملحمة الحرافيش، ورحلة ابن فطومة، وليالي ألف ليلة وليلة، ما جعل عمله السردي أقرب إلى إعادة النظر في تجربته الواقعية واندفاعا للاشتغال على الموروث السردي، وأخيرا، هروبا من اليقين الذي سيطر على أعماله السابقة وعلى رأسها «الثلاثية» التي حاولت كتابة تاريخ الطبقة الوسطى المصرية ومشروعها في التحرر من الاستعمار ودخول الزمان الحديث.

أمـا الأجيـال التاليـة لنجيب محفوظ، والتي اشـتغلت على إعادة النظر في الشـكل المحفوظي، فيمكن القول إنها قد بدأت مشـروعها السـردي المتشـكك فـي نبـرة اليقيـن التـي اتسـمت بهـا أعمال نجيب محفـوظ الكبـرى، وعملـت علـى تفكيك تلك النبرة في أعمال إدوارد الخراط (رغم كونه بدأ الكتابة القصصية والروائية قبل جيل الستينيات)، وجمال الغيطاني، وزكريا تامر، وصنع الله إبراهيم، ويوسـف حبشـي الأشـقر، وغالـب هلسـا، ومحمـد زفـزاف، ومحمـد شـكري، وهانـي الراهب... الخ جيل الستينيات الروائي والقصصي.

لقـد تغيـر العالـم بتأثيـر الزلـزال السياسـي الـذي أصـاب الحياة العربيـة، ودخلـت الأنـواع السـردية في حركـة من التغير الداخلي التي جعلـت الشـكل ينطـق بغيـاب اليقيـن وتوجه الروائييـن وكتاب القصة للبحـث عـن أشـكال جديـدة مـن المقاربة السـردية التـي تقربهم أكثر فأكثـر مـن فهـم مـا حـدث. ولعـل ذلك البحـث لا زال قائما إلى هذه اللحظة لأن حالة الاسـتعصاء السياسـي وغياب الديموقراطية والمس بالحريات العامة والخاصة لا زالت حاضرة وضاغطة، كما أن الهزائم العسكرية لا زالت تتوالى على أكثر من جبهة عربية، فهل غادرنا النتائج الكارثية لهزيمة 67؟

المستعمَر يرد بالكتابة

الطيب صالح وجوزيف كونراد

عادة ما تتناسل الروايات العظيمة في اللغة نفسها، أو في لغات أخرى، فتولد من بعدها روايات تالية تكون بمثابة إعادات قراءة، أو نسج على منوال تلك الروايات، أو إعادة صياغة عبقرية لجوهرها أو منطوقها. ويمكن القول إن «موسم الهجرة إلى الشمال» للروائي السوداني الطيب صالح (1929-2009) هي بمثابة إعادة كتابة مبدعة لرواية «قلب الظلام» للروائي بريطاني الجنسية، بولندي الأصل، جوزيف كونراد، إذ يعكس الطيب صالح مسار الرحلة من الجنوب إلى الشمال ويعيد تأويل رسالة كونراد الملتبسة في روايته العظيمة التي يلتحم فيها الراوي بشخصية المروي عنه في الصفحات الأخيرة من «قلب الظلام».

إذا تأملنا «قلب الظلام» سنجد أنها مبنية بطريقة مزدوجة حيث يبرز صوت الراوي المشارك مارلو الذي يروي حكايته الشخصية ممزوجة بحكاية كيرتز، ويتوصل كونراد إلى هذا الشكل من أشكال السرد عبر عمليات التقطيع والتعليق الجانبي والتصفية وإزاحة الأحداث والمعاني بحيث يصعب على القارئ، في مواضع عديدة من الرواية، أن يميز بين وجهتي نظر كيرتز ومارلو. ثمة شخص آخر يروي لكنه غفل من الاسم؛ إنه الشخص الخامس بين الجالسين على القارب «نيللي» وهو من يبدأ الحكاية، ليسلمها بعد ذلك إلى مارلو، موجها المعنى راسما الحدود التي تتحرك ضمنها حكاية كيرتز التي تتصفّى من خلال صوت مارلو وتكتسب بعدا جديدا عبر امتزاجها بحكاية الأخير.

يرسم الراوي الغفل من الاسم، منذ الصفحة الأولى، الحدود والفضاءات التي تتحرك ضمنها الرواية. إن الظلام يخيم على الفضاء بعد غياب الشمس عن نهر التيمز قبل أن يبدأ مارلو سرد حكايته المجدولة بحكاية كيرتز. وهكذا يبدو القارب «نيللي» الساكن على صفحة النهر وكأنه يعيد تمثيل حكاية كيرتز في (قلب الظلام) أي في مجرى نهر الكونغو في قلب إفريقيا السوداء.

إن جوزيف كونراد يعي، وهو يكتب روايته عام 1898 واصفا الظلام المخيم في المكان الإفريقي المنهوب، أن الحكاية ستلد ظلاما في الموطن الذي يوجه رقصة التجارة والموت في قلب القارة الإفريقية. وهو يعمل، لتوجيه هذه الرسالة، على التمهيد لحكاية مارلو بوصف الفضاء المكاني الذي تستعاد فيه الحكاية. يخبرنا الراوي الغفل من الاسم، قبل أن يسلم حبل الحكاية لمارلو:

«غابت الشمس، وأغطش الغسق، وراحت الأضواء تظهر على طول امتداد الشاطئ، وأرسلت منارة تشابمان، ذلك البناء الثلاثي القوائم المشيد فوق سهل طيني، ضوءا قويا وأضواء السفن تتحرك في عرض النهر كمثل حركة من الأضواء ترتفع وتنخفض. وفي أعالي النهر غربا كان مكان المدينة البالغة الجسامة ما يزال موسوما بميسم الشؤم على صفحة السماء، قتامة جاثمة في أشعة الشمس ووهج قاتم تحت النجوم»[1].

ويبدأ مارلو كلامه فجأة: «وهذا أيضا... كان واحدا من الأماكن المظلمة في العالم»[2] تاركا مساحة من الالتباس بما يعنيه بالأماكن

(1) أنظر ترجمة هاني سمير يارد لرواية كونراد في عنوان «(قلب الظلمة)»، مطبعة الروزنا، إربد (الأردن)، 1998، ص 19. وهي ترجمة تحاول أن تضاهي في تراكيبها اللغوية الأصل، وتنجح في أحيان كثيرة في الاقتراب من جماليات النص.

(2) المصدر نفسه، ص 20.

المظلمة. لكن ورود أول عبارة ينطقها مارلو بعد الوصف الذي يقدمه الراوي الغفل، أي من يختفي وراءه صوت الكاتب، يدفع مدينة لندن، التي توصف أضواؤها البعيدة، إلى مقدمة المشهد، إلى قلب الظلام المتجه من الجنوب إلى الشمال في إشارة بليغة إلى عقابيل الاستعمار وارتداد فعل السحر على الساحر.

صحيح أن كونراد يميز بين الاستعمار البلجيكي، العنيف القاسي، وبين الاستعمار البريطاني، إلا أن تقاطع كلام مارلو مع ما يرويه الراوي، وتهيئة القارئ بوصف حلول الظلام على صفحة نهر التيمز، هو بمثابة توجيه للقارئ بأن طبيعة الاستعمار واحدة. إن رقصة الموت والتجارة، التي تسم المشروع الاستعماري، لا تترك مجالا للتمييز بين استعمار ينهب واستعمار ذي رسالة حضارية (!) لكن كونراد لا يستطيع، كما يشير إدوارد سعيد في كتابه «الثقافة والإمبريالية»[1]، أن يتخلص من قيود عصره وفضائه الإمبريالي الذي عاش وتكون ضمن حدوده. ولذلك فإنه يعانق في النهاية حكاية كيرتز بحيث تبدو وكأنها حكايته.

إن مارلو يشبه كيرتز من حيث اندراجهما في المشروع الاستعماري، كلاهما يرتحل في اتجاه قلب الظلام رغم اختلاف نهايتي حكاية كل منهما. لكن عدوى حكاية كيرتز تنتقل إلى مارلو، راوي الحكاية، في إشارة رمزية إلى الطبيعة المعدية للمشروع الاستعماري برمته، والذي يبلغ قمة وحشيته في فعل كيرتز الرمزي بتنصيب نفسه إلها أبيض في الأرض السوداء مقيما من حوله جدارا من جماجم القتلى السود.

والآن كيف يعيد الطيب صالح كتابة «قلب الظلام»؟

(1) أنظر كتاب إدوارد سعيد «الثقافة والإمبريالية»: Edward said، Culture and Imprialism، Chatto and Windus، London، 1993، p. 197-201.

تبدو «موسم الهجرة إلى الشمال»[1] مسكونة بالرواية الكونرادية. إنها بمثابة تشخيص للوضع الاستعماري من وجهة نظر المُستعمَر. ولكن كما هي الحكاية في «قلب الظلام» مأخوذة إلى عمقها التراجيدي المتطرف شديد التمثيل فإن حكاية مصطفى سعيد هي رد عنيف متطرف على غزو الاستعمار جسد القارة الإفريقية. إن مواطن التشابه عديدة بين الروايتين، وأول هذه التشابهات أن «موسم الهجرة إلى الشمال» تروي حكاية مصطفى سعيد من خلال الراوي المشارك»[2] الذي يمزج حكايته الشخصية بحكاية مصطفى سعيد. إن الراوي يقوم بدور المتلقي للحكاية، أي أنه العينة الاختبارية الأولى التي يعمل الكاتب على تفحص تأثير مادته الروائية على ضوء ردود أفعالها. وبدلا من أن يقوم الراوي بإفساح المجال لمصطفى سعيد لكي يروي حكايته فإن صوت الراوي يعمل على تقطير الحكاية وتقطيعها وجعلها جزءا من سياق الحكاية الشخصية للراوي.

يذكرنا هذا الأسلوب في السرد، أي التصاق الراوي بالمروي عنه، بعلاقة مارلو بكيرتز حيث تصل إلينا حكاية كيرتز عبر صوت مارلو ووعيه للحكاية. وتوفر هذه التقنية الأسلوبية، المستخدمة في كل من «قلب الظلام» و«موسم الهجرة إلى الشمال»، والتي تقوم بإيصال الحكاية عبر راو مشارك يقص على القارئ انعكاسات حكاية الشخصية المركزية عليه وعلى حكايته، نوعا من التشويق واستثارة فضول القارئ. وفي «موسم الهجرة إلى الشمال» يعرض الطيب صالح، عبر استخدام هذه التقنية، رؤيتين للعالم: رؤية مصطفى سعيد لطبيعة الصراع مع

(1) أنظر: فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر 2009، ص 23-33.

(2) أعني بالراوي المشارك ذلك النوع من الرواة الذي يكون من ضمن شخصيات العمل الروائي ويقوم بالرواية عن نفسه وعن الآخرين.

الغرب، ورؤية الراوي لهذا الصراع من خلال حكاية مصطفى سعيد لا من خلال تجربته الشخصية أثناء دراسته في بريطانيا.

إن علاقة الراوي بمصطفى سعيد ترجّع صدى علاقة مارلو بكيرتز حيث تحدد علاقة الراوي بالمروي عنه كيفية تشكل العمل الروائي، وتأثيره على قارئه، وطبيعة الرسالة التي يحملها العمل. وإذا كان مارلو يقص حكايته على الأشخاص الأربعة الآخرين الجالسين على ظهر القارب نيللي، بادئا بحكايته الشخصية، فإن الراوي في «موسم الهجرة إلى الشمال» يروي عن عودته من بريطانيا بعد انتهائه من دراسته. إنه يحكي عن تجربته في الرحيل والعودة والشوق الجارف إلى الاندراج في حياة القرية التي غاب عنها «سبعة أعوام على وجه التحديد». لكن علاقة الراوي بالقارئ ستظل ملتبسة إلى الصفحات الأخيرة من الرواية لأننا لا نصادف في رواية الراوي أية إشارة إلى أيام الدراسة، إلى الغرب وطبيعة عيشه فيه؛ وكأنه يؤثر بذلك أن يحكي حكاية مصطفى سعيد التي استطاعت أن تغيره أكثر مما غيرته رحلة الدراسة. برغم ذلك فإن الراوي يقدم في الصفحة الأولى من الرواية إشارة إلى نفوره من الغرب وحنينه الدائم الملح الذي كان يشده إلى العودة.

«عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد كنت خلالها أتعلم في أوروبا. تعلمت الكثير، وغاب عني الكثير، لكن تلك قصة أخرى»[1].

إن جوهر الوعي الروائي في «موسم الهجرة إلى الشمال» يتمثل في تجنب أن يروي الراوي حكايته لأنه مجرد وسيط تتصفى من خلاله حكاية مصطفى سعيد. وبدلا من أن تمتزج حكايته الشخصية بحكاية

(1) الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، الطبعة الثانية، بيروت 1969، ص 5.

مصطفى سعيد تعمل حكاية الأخير على تغيير نظرة الراوي إلى العالم وتفجر فيه أشواقا جارفة نحو الاندماج في حياة أبناء قريته ومحاولة معالجة الندوب التي تركها الاستعمار على جسد القارة الإفريقية. وفي هذه المحاولة تتوضح رسالة «موسم الهجرة إلى الشمال» في إعادة كتابة «قلب الظلام» من منظور محلي إفريقي، وتجاوز حكاية الاستعمار عبر إعادة رسم الحدود بين فضائل الاستعمار ورذائله. وإذا كان مصطفى سعيد يرد على الاستعمار بغزو مضاد، من خلال انتهاك أجساد النساء الإنجليزيات، وعبر الكتابة عن اقتصاد الاستعمار، فإن حل الإشكالية الاستعمارية يتمثل في لعبة التطهير التي يقوم بها الراوي بإعادته تمثيل الرحلة إلى الشمال رمزيا في الفصل الأخير من الرواية.

إن كلام الراوي عن السباحة «نحو الشاطئ الشمالي» وعزمه «على بلوغ الشاطئ الشمالي»، وتلفته «يمنة ويسرة» فإذا هو «في منتصف الطريق بين الشمال والجنوب» لا يستطيع و«لن يستطيع العودة»[1]؛ كل ذلك يعبر عن محاولة إيجاد أجوبة لأسئلة العلاقة بالغرب والهوية والعلاقة بالذات والآخر، وهي الأسئلة التي لم يستطع مصطفى سعيد، في رحيله إلى الشمال وعودته التراجيدية إلى الجنوب، أن يجيب عليها. ولا أظن أن راوي الفصل الأخير الملتبس قد استطاع الإجابة عليها. لقد اكتفى بحل آني سريع:

«سأحيا لأن ثمة أناسا قليلين أحب أن أبقى معهم أطول وقت ممكن ولأن علي واجبات يجب أن أؤديها. لا يعنيني إن كان للحياة معنى أو لم يكن لها معنى. إذا كنت لا أستطيع أن أغفر فسأحاول أن أنسى. سأحيا بالقدرة والمكر»[2].

(1) المصدر السابق، ص 169.
(2) المصدر السابق، ص 170.

إنه رد على كيرتز وأفعاله في «قلب الظلام»، محاولة للتخلص من وشم الاستعمار بالمكر والنسيان. لقد حاول مصطفى سعيد من قبل أن يرد من خلال تنصيب نفسه إلها إفريقيا أسود على أجساد النساء الإنجليزيات فانتهى إلى القتل والتسبب في انتحار عدد من النسوة اللواتي أحببنه وأعجبن به وضحين من أجله. إن فعله في الشمال، على هذا الصعيد، يوازي فعل كيرتز على ضفة نهر الكونغو في الجنوب حيث زرع الاثنان الموت، في معركتيهما المتعاكستين، مما يجعل الراوي يختار المكر والنسيان كحل لمعضلة التخلص من ذكريات الاستعمار.

الرواية والتكفير
وموت التخييل

حيدر حيدر و «وليمة لأعشاب البحر»

بدا الأمر وكأن فصول حكاية سلمان رشدي و«آياته الشيطانية» تستعاد عربيا، فتهم التجديف والكفر وتدنيس «المقدس» ألقيت دون سابق إنذار في وجوه الروائي السوري حيدر حيدر ومحرر سلسلة «آفاق الكتابة» الروائي المصري إبراهيم أصلان، وكذلك رئيس الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة الناقد السينمائي علي أبو شادي، وصولا إلى وزير الثقافة المصري فاروق حسني.

الحكاية بدأت بمقال نشرته صحيفة «الشعب» المصرية، التي يصدرها حزب العمل الإسلامي، كتبه كاتب وروائي مغمور يدعى محمد عباس في نهاية شهر نيسان 2000 يستعدي فيه العامة ورجال الدين على رواية حيدر حيدر «وليمة لأعشاب البحر» ويطالب في مقالته بإعلان الشهادة ويحرض على قتل المؤلف وناشر الرواية ومحرر السلسلة وكل من كان له يد في إعادة نشر الرواية.

خلال أيام قليلة كبرت كرة الثلج وتصاعدت دعاوى التكفير على صفحات صحيفة «الشعب» وامتدت إلى عدد كبير من المساجد لتصل ذروتها مع المظاهرات الدامية التي اشتعلت في جامعة الأزهر محرضة ضد المؤلف وناشر الرواية ووزير الثقافة المصري الذي طالب الطلبة المتظاهرون، الذين لم يقرأوا الرواية، باستقالته. وبعد اصطدام الشرطة المصرية بالمتظاهرين من طلبة الأزهر وسقوط جرحى من الطرفين واعتقال عدد كبير من الطلبة على خلفية التظاهرات الحاشدة التي دامت عدة أيام أصدر رئيس جامعة الأزهر د. أحمد عمر هاشم بيانا ناريا ضد «وليمة لأعشاب البحر» يسمها بالكفر وتحقير الذات

الإلهيـة. وقـد تبعـه علـى هـذا الرأي «مجمع البحوث الإسـلامية» في الأزهر الذي طالب بعرض الكتب الأدبية التي تصدرها وزارة الثقافة المصريـة، ويتعـرض مضمونهـا للديـن، علـى المجمـع للإفتاء بجواز نشـرها أو عدمه. لكن رئاسـة الوزراء المصرية شـكلت لجنة من عدد مـن النقـاد المصرييـن (د. عبـد القادر القط، ود. صلاح فضل، وكامل زهيري) الذين أصدروا تقريرا يبرئ الرواية مما نسب إليها من تجديف وكفر وإساءة للذات الإلهية مستندين إلى ضرورة قراءة الأعمال الأدبية قراءة أدبية لا تجتزئ مقاطع وكلمات تتفوه بها الشخصيات، والقول بأن تلك المقاطع تمثل رؤية المؤلف وعقيدته.

وبرغـم حـرب البيانـات والتظاهـرات وخطـب المسـاجد التـي وضعـت مصـر علـى حافـة الانفجـار السياسـي والفتنـة الداخليـة فإن المعركة التي أشـعلتها صحيفة «الشـعب» المصرية امتدت إلى أماكن أخرى، فحزب العمل المصري انقسم على نفسه وتنازع زعامته إبراهيم شكري والممثل المصري حمدي أحمد؛ كما قامت الحكومة المصرية بتجميد الحزب وإيقاف صحيفته (الشعب) عن الصدور إلى أن يبت القضاء الأمر في مصير الحزب وصحيفته.

هكذا أشعلت رواية «وليمة لأعشاب البحر» لحيدر حيدر، التي نشـرت سلسـلة «آفاق الكتابة» طبعتها الخامسـة في شـهر تشـرين أول 1999، النـار فـي هشـيم الحيـاة السياسـية المصريـة، وبـدت المعركـة بظاهرهـا الثقافـي مرشـحة للتحـول إلـى فتنة قد تقود إلى حرب أهلية تبـدأ مـن الجامعـات التـي لـم يقـرأ طلبتهـا الرواية ولكنهم اسـتجابوا لمقالـة محمـد عبـاس التحريضيـة التـي وزعت نسـخ كثيـرة منها على طلبـة الجامعـات المصريـة وعلـى أئمة المسـاجد وبين صفوف العامة بحيث هيجت الشارع المصري.

لقد اسـتنجد محمد عباس في مقالته التحريضية بـ «المسـلمين

في كل بقاع الأرض لحماية القرآن والرسول»، وقال إن وزارة الثقافة المصرية نشرت عامدة متعمدة «كتابا داعرا فاسقا فاجرا» و«أن الوزارة التي سمحت لمثل هذا الكتاب أن يصدر لا بد أن تنسف نسفا بكل هيئاتها ومؤسساتها»، وأن «الهيئة التي نشرت هذا الكتاب لا بد أن تكون فاسقة داعرة كافرة تحت رئاسة مسؤول لا بد أن يكون داعرا فاسقا كافرا». كما قال كاتب المقال إن «وزارة الثقافة هي الشيطان في بلد الأزهر وصلاح الدين»، وإن ما تم نشره هو «دنس لا يمحو عاره وذنبه عنا إلا أن نموت شهداء.. مدركين أن استشهادنا ذلك لا يمنحنا الحسنات بل يمحو عنا بعض السيئات.. أقصى آمالنا بالاستشهاد أن يعفو الله عنا.. وألا يسألنا يوم القيامة: لماذا انتظرنا كل هذا الانتظار قبل أن نستشهد». وتابع عباس محرضا الأزهر وطلبة جامعة الأزهر قائلا: «يا شيوخ الأزهر ويا طلبة جامعة الأزهر لا إله إلا الله.. يا طلبة العلم.. يا كل الناس.. يا أمة.. إنه الله الذي لا إله إلا هو.. وإنه القرآن.. يا أمة إنه ملاذك الأخير وقدس أقداسك الأخير.. لم يتركوا لك حرما إلا لوثوه ولا وطنا إلا اغتصبوه.. ولا كنزا إلا انتهبوه.. فإن سكت فأولى لك فأولى ثم أولى لك فأولى أن تتوقفي عن الصلاة.. وعن الإسلام كله.. دافعي عن القرآن يا أمة.. إلا تفعلي تكن فتنة في الأرض وفساد كبير..».

هذه اللغة التحريضية النارية الركيكة دفعت مجمع البحوث الإسلامية التابع للأزهر أن يطالب بعرض المصنفات التي تتعرض للإسلام على المجمع لإبداء الرأي فيها. وقد وصف المجمع في تقريره رواية «وليمة لأعشاب البحر» بأنها «مليئة بالألفاظ والعبارات التي تحقر وتهين جميع المقدسات الدينية بما في ذلك ذات الله سبحانه وتعالى والرسول - صلى الله عليه وسلم - والقرآن الكريم

واليوم الآخر، والقيم الدينية».

* * *

هكذا تحولت رواية «وليمة لأعشاب البحر» للروائي السوري حيدر حيدر إلى قضية مصرية داخلية يطالب فيها تيار سياسي ديني، ممثل في مجلس الشعب المصري، برأس الثقافة والمثقفين المصريين. والشيء المثير للدهشة أن الطبعة المصرية الشعبية الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة من الرواية صدرت في نهاية عام 1999 ولكن المعركة لم تشتعل إلا في نهاية شهر نيسان 2000، وتصاعدت أحداثها في منتصف شهر أيار من العام نفسه. لكن الطبعة الأولى من العمل كانت قد صدرت في قبرص على نفقة المؤلف عام 1983[1]، ثم إنها طبعت ثلاث مرات في بيروت وسوريا، ولم نسمع اعتراضات على الرواية أو ضجيجا حولها في أي بلد عربي، باستثناء منعها في عدد من الدول العربية لأسباب سياسية بالأساس لما تتضمنه من نقد للتجربتين العراقية والجزائرية. أما الثورة التي اشتعلت في قلب القاهرة ضد الرواية، لأسباب تتعلق ببعض الحوارات التي ترد على ألسنة الشخصيات ويمكن وصفها بأنها ذات طابع تجديفي، فمستغربة لكون المؤلف غير مصري أولا ولأن مسلسل التحريض الذي توالت حلقاته ترافق مع قرب انطلاقة انتخابات البرلمان المصري الذي كان من المفترض أن يخوضها حزب العمل المصري الذي تدعمه جماعة الإخوان المسلمين.

هكذا اختلط السياسي بالديني بالتأويل الأدبي، كما امتزج الصراع

(1) استندت في ما أوردته من اقتباسات إلى الطبعة الأولى من الرواية التي ظهرت في قبرص عام 1983 دون إشارة إلى اسم الناشر، الذي يقول حيدر حيدر في الحوارات الكثيرة التي أجريت معه مؤخرا إلى أنه نشرها على نفقته الشخصية حين لم يجد ناشرا يتبناها.

في الحياة الثقافية المصرية بانحطاط المستوى التعليمي والجهل وقدرة مقالة ركيكة تحريضية الطابع، مهيجة للمشاعر الدينية البسيطة، أن تهز كيان دولة عريقة مثل الدولة المصرية. لكن قضية نصر حامد أبو زيد، الذي حكم القضاء المصري بتفريقه عن زوجته، تذكرنا على الدوام بمشكلة الدولة المدنية في العالم العربي التي تختلط أصولها العلمانية الحديثة بميراثها الديني والقضائي الذي يدفعها إلى خيانة حداثتها المزيفة.

❀ ❀ ❀

فماذا في الرواية التي هيجت العامة وطلبة جامعة الأزهر، رغم أنهم لم يقرأوها ولم يطلعوا على نسختها المصرية التي نفدت في الأسابيع الأخيرة من نهاية عام 1999؟

تقوم «وليمة لأعشاب البحر» على سرد التجربتين العراقية والجزائرية من وجهة نظر أربع شخصيات: عراقيين وجزائريتين، وتعمل من خلال عرض رؤية كل من هذه الشخصيات على توجيه نقدها للتجربة الشيوعية العراقية وللثورة الجزائرية وما آلت إليه على يد هواري بومدين وتياره السياسي الذي أزاح بن بللا الاشتراكي من الحكم، وحصد أرواح المتظاهرين في شوارع مدينة عنابة التي تجري على أرضها أحداث الرواية.

المحور العراقي من الرواية يحكي عن الشيوعيين مهدي جواد ومهيار الباهلي الهاربين من جحيم مذبحة الشيوعيين العراقيين في انتفاضة الأهوار 1968، واللاجئين إلى الجزائر للتداوي من آثار انقسام الحزب الشيوعي العراقي و«خيانة» قيادته للحلم الاشتراكي وتحالفها مع سلطة حزب البعث وائتمارها بأوامر موسكو. ولكي يوضح الروائي قسمات هذه التجربة المرة في حياة الشخصيتين يستعيد حوارات بين شيوعيين عراقيين بلغة قيامية تبلغ ذروتها في مشهد حرب الأهوار التي

تنتهي بحصد أرواح الشيوعيين أو أسرهم على أيدي قوات السلطة القومية. وتلقي الشخصيتان الناجيتان من المذبحة، مهدي جواد ومهيار الباهلي (أحد قادة انتفاضة الأهوار)، اللوم على قيادة الحزب الشيوعي العراقي التي لم تسمح لقادة الحزب العسكريين بالاستيلاء على السلطة وإقامة الحلم الاشتراكي عندما أزف الوقت لذلك، بل فضلت التحالف مع البرجوازية بأوامر صادرة من موسكو.

هذه التجربة التي تصفها الرواية، من خلال رصد استرجاعات كل من مهدي جواد ومهيار الباهلي، تسحق الشخصيتين الرئيسيتين وتملأ أيامهما الجزائرية بالهذيان والنحيب والذكريات المبقعة بالدم ووشم الهزيمة والخذلان. وهما تلجآن، لمداواة الجراح، إلى مدينة عنابة الجزائرية حيث يعلم مهدي جواد اللغة العربية فيما يعلم مهيار الباهلي الفلسفة للطلبة الجزائريين ضمن حملة تعريب التعليم في الجزائر الناجية، منذ سنوات قليلة، من جحيم الاستعمار الفرنسي الذي خرب، قبل أن يرحل، كل شيء بما في ذلك أرواح الجزائريين، وترك علامات لا تمحى على أجسادهم ودواخلهم وعلاقاتهم وطريقة نظرهم إلى الغريب، حتى لو كان ذلك الغريب عربيا جاء يعيدهم إلى لغتهم الأم.

في هذا السياق من نقد تجربة الشيوعيين العراقيين وكذلك تجربة انقلاب بومدين على الحلم الاشتراكي الجزائري، تتقاطع رؤية الشخصيتين العراقيتين مع رؤية الشخصيتين الجزائريتين: آسيا الأخضر وفلة بوعناب، الأولى طالبة شابة استشهد والدها في حرب الجزائر وترك رحيله المبكر وشمه على روحها الغضة، والثانية ثائرة جزائرية خانها رفاقها وحولوها إلى مومس تداوي جراح روحها بالانهماك في لذائذ الجسد الذي غربت عنه شمس الجمال والمحبة السوية.

بين آسيا الأخضر ومهدي جواد تنشأ قصة حب خالصة بعد أن

يعلمها العراقي العربية ويعيدها إلى رحمها الحضاري «الأصلي». وعبر علاقة الحب تتقاطع التجربتان الجزائرية والعراقية، ويحكي مهدي لآسيا عن عذاباته وآلامه وشعوره العميق بهزيمة الداخل وانكسار الحلم، فيما تحكي آسيا عن فقدان الأب واغتصاب زوج الأم لحلم الطفولة وحضن الأم والرغبة في الحرية.

ويتمثل المحور الآخر من العلاقات الناشبة بين الشخصيات في الصداقة التي تنشأ بين مهيار الباهلي وفلة بوعناب إذ يسكن الأول في بيتها متصوفا لا يقيم معها علاقة جنسية رغم محاولاتها المتكررة لاجتذابه إليها ومداواة جراحاته بالجنس علّه يعيد إليه توازنه المختل بنظريات إقامة الحلم الاشتراكي على أرض تلفظ الحلم وتقاومه.

إن «وليمة لأعشاب البحر» هي رواية الأحلام المجهضة والخيبات المقيمة في الجسد والروح، ومن هنا لغتها التجديفية وتلفظ الشخصيات بعبارات نابية أخلاقيا ودينيا في بعض مقاطعها. فإذ تقول الرواية إن مدينة بونة (عنابة) «كانت مدينة جميلة، مطوقة بالبحر والغابات. لكنها كأي مدينة عربية كانت متوحشة، محكومة بالإرهاب والجوع والسمسرة والدين والحقد والجهل والقسوة والقتل» (ص 11)، فإن هذا الكلام يرد بعد سرد الحوار الذي دار بين مهدي جواد وآسيا الأخضر ما يعني أنه لسان حال شخصية مهدي جواد الماركسي الكافر بكل شيء بعد نجاته من تجربة الموت وحرب الإخوة. وبغض النظر فيما إذا كانت هذه الشخصية تعكس ما يؤمن به الروائي فعلا، أو أنها لا تمثل أيا من أفكاره، فإن الطبيعة المجازية للشخصية الروائية تناقض تأويل كلام الشخصيات بوصفه كلام المؤلف. ومن ثمّ فإن الحديث عن كفر المؤلف لكونه يورد كلاما كافرا على لسان شخصياته ينسف عملية التخييل، التي

يقوم عليها أي عمل روائي، من أساسها ويلحق الجنس الروائي بكتب العقائد ويقلص فسحة الحرية والخيال في الأعمال الأدبية. ويمكن أن نفهم لهذا السبب الخطأ الذي وقعت فيه الحملة التي شنها جاهلون بأسس التحليل الروائي وعملية تأويل العلاقات بين الشخصيات والأحداث واللغات التي يتوسلها العمل الروائي لإيصال رسالته، وتصوير العالم الذي يشكله عبر الوصف وبناء الشخصيات والأحداث التي يعيد تأليفها من خلال عملية التخييل التي تضفي على لغة الرواية سمة المجاز لا الحقيقة. وهي الحقيقة التي يبحث عنها محمد عباس ومجمع البحوث الإسلامية في الأزهر، وكل من سولت له نفسه أن يهاجم رواية «وليمة لأعشاب البحر» بوصفها كتابا يتعرض للعقيدة الإسلامية ويسب الذات الإلهية ويسخر من الرسول ويشيع الفاحشة بين الناس! وهم يساوون بذلك بين الدعاية العقائدية وبين الأعمال الأدبية التي تتوسل الخيال سبيلا لقول ما لا تقوله اللغة المباشرة.

إن شخصيات مهدي جواد ومهيار الباهلي وفلة بوعناب هي شخصيات يائسة محبطة أضاعت هدفها بسبب ضربات الحياة القاسية التي أصابتها، وتلفظاتها، التي يشتمّ منها القارئ رائحة التجديف والكفر وذكر العورات، طالعة من الشروخ الداخلية العميقة التي تحاول هذه الشخصيات ردمها بالكلام. فعندما يحكي مهدي جواد عن فلة بوعناب مندهشا من غرابة «حكايات وهرطقات هذه المرأة (...) المرأة التي سقطت سهوا على شواطئ بونة حيث نسيها الله بعد أن اختار لها زاوية ضيقة من زوايا الجحيم قائلا لها: امكثي هناك ملعونة إلى أبد الآبدين. فترد بصرخة شيطانية: في مؤخرتي الحياة الآخرة وأنهارك العسلية وينابيع الكوثر. هذه حياتي الأولى والأخيرة وما تبقى خذه. سامحتك فيه أعطه لعبادك الصالحين» (ص 178).

عندما يحكي مهدي جواد ذلك فإنه لا يمثل صوت المؤلف ولا ينشر عقيدة تجديفية، بل إنه يلقي الضوء على طبيعة شخصية فلة بوعناب التي فقدت الإيمان بكل شيء، لا بالله فقط بل بالثورة والناس والعلاقات الإنسانية السوية. لقد تحولت من ثائرة إلى مومس على يد من قطفوا ثمار ثورة المليون شهيد. في الآن نفسه علينا أن ندرك الطبيعة الكاريكاتورية لهذا الوصف الذي يقدمه الراوي (الذي يبدو في هذه الصفحات قريبا من صوت مهدي جواد) لفلة بوعناب اليائسة والسادرة في ملذاتها الدنيوية. وعلينا أن نؤكد أنها تلفظات الشخصية وليست عقيدة الروائي التي نلتقي بها في هذه السطور لأن الروائي الناجح هو من يقدم لقارئه طيفا واسعا من الشخصيات التي تعتنق أفكارا مختلفة تصطرع فيما بينها حتى لا يتحول العمل الروائي إلى مجرد عمل دعاوي تبشيري بائس. ولعل مؤولي «وليمة لأعشاب البحر» بوصفها عملا أدبيا «تجديفيا كافرا» ينطلقون من هذا الفهم المغلوط لوظيفة الأعمال الأدبية بوصفها أعمالا تبشر بأفكار ومذاهب يضعها الروائي، أو الشاعر أو المسرحي، على لسان شخصياته.

يصدق الوصف نفسه على المشهد الحواري الذي يدور بين مهدي جواد وآسيا الأخضر: «يضحك. أنفها الكبير المفلطح يواجهه. يقرص أنفها: لكن أنفك هذا سيعترض مستقبلنا.

- هو من صنع ربي. لماذا تسخر منه؟».

ألا يدخل الحوار السابق في باب الفكاهة والتندر الذي يمكن أن نصادفه حتى في حديث يدور بين شخصين مؤمنين؟ ألا يضفي هذا الكلام نكهة الحديث اليومي القريب مما يدور بين البشر من تجديف ليس مقصودا لذاته، ولا يبغي الإساءة إلى الذات الإلهية؟ إن كتب التراث تحتشد بهذه التلفظات والأوصاف الكُفرية لكن أجدادنا ما

دعـوا إلـى حرقهـا وتكفيـر أصحابها. ليقرأ محمد عباس وجماعته من دعاة التكفير وحرق الكتب شعر أبي نواس، وشعر أبي العلاء المعري ورسالة غفرانه، وكتابات الفخر الرازي، وأشعار الحلاج وابن عربي، ليروا إلى أي مدى اتسـع صدر الثقافة العربية الإسـلامية لما يتجاوز بكثير ما كتبه أي كاتب عربي معاصر، ومن ضمن ذلك ما كتبه حيدر حيدر في روايته «وليمة لأعشاب البحر».

فـي المقابـل فـإن فـي الروايـة مقاطع كاملـة تحمل رؤى إيمانية، وتمجيدا للدين والحضارة الإسـلامية. لنقرأ هذا المقطع من الرواية: «للمرة الأولى ينفصل مهدي جواد عن بيت القبيلة. الوداع الطقوسي للطفل الذي يقطع حبل السرة ويغادر الرحم في تلك الليلة. أخت في لون المرارة وشهقة النحيب ترفع القرآن بيد وباليد الأخرى صحنا من الطحين. على الكتاب المطهر يضع راحة كفه ثم يعبر بخشية وجلال منحنيا بقامته ورأسه تحت قوس الطحين. تمتمات وأدعية تنطلق من أعماق السلالة التي تودع طفلها. أقسم بهذا المقدس وبهذه النعمة أن أكون وفيا وألا أنسى في الغربة البعيدة رائحة الأرض والخبز وصلوات الأجداد والحليب والدم وصرخة الحسـين وهو يذبح بسـيف الشـمّر. ويقول له صوت غريب، قوي، صلب، ينهر الدمع: كن شـجاعا ولا تطل الغياب. انتبه لنفسك في بلاد الغرباء. ويتلو عليه همسا: قل لن يصيبكم إلا ما كتب الله لكم» (ص 16).

فهل نحمل ذلك على سـبيل الإيمان وننسـبه للمؤلف، أم نعده كلام الشـخصية الروائية تنطق به أو تسـتعيده لتمثيل المشـهد والحالة التـي كان عليهـا مهـدي جـواد غـداة رحيله عن أهله ميمما وجهه جهة الجزائر بعد خروجه من السجن؟

إن طبيعة العمل الروائي، وانتسابه إلى محور اللغة التخييلية ذات الطبيعة الحوارية، التي تمثل عوالم وشخصيات متناقضة في أفكارها

وسلوكها ورغباتها، تجعلنا ننفي نسبة المقطع السابق إلى المؤلف لأنه لا يتكلم عما يؤمن به هو بل عما تؤمن به الجماعة التي ينتمي إليها مهدي جواد، ومن ثم ما يتسرب إلى وعي تلك الشخصية، ولاوعيها، من إيمان قار في داخل نفسه لا تستطيع الأفكار المكتسبة أن تمحوها. وهذا التأويل يقودنا إلى الحديث عن «وليمة لأعشاب البحر» بوصفها عملا تخييليا يهدف إلى تمثيل الأفكار والرؤى والتيارات السياسية والفكرية في مجتمع شخصياته وذلك من خلال وصف الشخصيات واقتباس تلفظاتها. ومن ثمّ لا يمكننا محاكمة الروائي استنادا إلى كلام شخصياته، ولا يجوز لنا تكفيره، بالعودة إلى ما يؤمن به المجتمع من أفكار وعقائد، برد كلام شخصياته وإبداعه الأدبي عليه دائما وأبدا.

❀ ❀ ❀

لقد ركزت الحديث، فيما سبق، على مضمون العمل الروائي والأفكار التي تنطوي عليها الشخصيات، وأهملت في سياق هذه التوضيحات الكلام على الفن في هذه الرواية التي عادت إلى دائرة الاهتمام بسبب حملة التكفير التي تعرض لها صاحبها. لكن من الضروري القول إن «وليمة لأعشاب البحر»، برغم الثرثرة التي تخرب بعض نسيجها، هي من بين الروايات العربية الممتعة بنسيج أحداثها وشخصياتها وقدرتها على تمثيل عوالمها ولغتها المدهشة التي تقترب من لغة الشعر العالية في نص يستخدم آليات الإبداع الشعري، ويمزج في الوقت نفسه بين التحليل النفسي والقراءة المقارنة للتاريخ والتحليل الماركسي.

تعمل «وليمة لأعشاب البحر» على استخدام التداعيات وأسلوب تيار الوعي مازجة حوار الشخصيات بتعليقات الراوي وتداعياته واستدعائه للحظات التي تتقاطع مع الحوار أو تمثل خلفية أو نقيضا له. ويوفر حيدر حيدر، عبر هذا الاختيار الأسلوبي، حلا روائيا لحضور

الماضي الدامي لشخصيتي مهدي جواد ومهيار الباهلي في الحاضر المضطرب المعقد.

إن الحاضر وأحداثه يذكران على الدوام بحرب الأهوار مما يفتح جراح الماضي على وسعها، ويثير شهية الشخصيات للمقارنة بين حاضر الجزائر «المفتوح» على حرب أهلية قادمة بين دعاة أسلمة الجزائر والسلطة الحاكمة، كما تتنبأ الرواية منذ بداية الثمانينيات، وماضي العراق الدامي بين القوميين والشيوعيين.

لتمثيل الماضي العراقي يقدم حيدر حيدر فصولا مدهشة عن حرب الأهوار التي انتهت بخسارة الشيوعيين العراقيين من جماعة الكادر اللينيني الذين انشقوا عن الحزب الذي تحالف مع البعثيين. ولكي يبتعد الروائي عن السرد الوثائقي البارد، الذي قد يوقعه في جملة أخطاء تاريخية وتسطيح للعواطف، لجأ إلى إبداع رؤيا قيامية تختلط فيها الأصوات باصطناع الأساطير وتعظيم الصور البطولية لمقاتلي الأهوار، بالمشهد النباتي المدهش لمنطقة الأهوار، بحيث يبدو للقارئ أنه يشهد بداية الخليقة وتشكل العالم. وهو يصنع بذلك نقيضا للموت القادم الذي سيسحق جميع ثوار الأهوار فلا يبقى منهم إلا أشخاص قليلون سيعيش منهم مهدي جواد ومهيار الباهلي ليرويا عن المذبحة ويجترا ذكرياتها المرة وألمها الذي يشرخ العظم منهما.

في تلك الأرض المنفصلة عن جسد الأرض العراقية، كما تصورها «وليمة لأعشاب البحر»، يموت الحلم، وفي الجزائر التي اغتصبها العسكر يهوي الأمل بتضميد جراح الماضي.

لكن إذا كان الفضاء النباتي، من سرخسيات وأشنات وقصب وأعشاب عالية، يتخلل جسد الطبيعة البكر غير المأهولة في أهوار العراق، فإن البحر في المشهد الجزائري في الرواية هو العنصر

الطبيعي الذي يحضر على الدوام في الوصف وفي الاستعارات التي تصور الفضاء المفتوح الممتد الشاسع الذي يغسل النفس من أحزانها وآلامها. طبيعة الأهوار توفر الرحم الملاذ، وحماية الطبيعة لأبنائها، فيما يوفر البحر بلسم الجراح وأفق الانطلاق للداخل المكسور.

❀ ❀ ❀

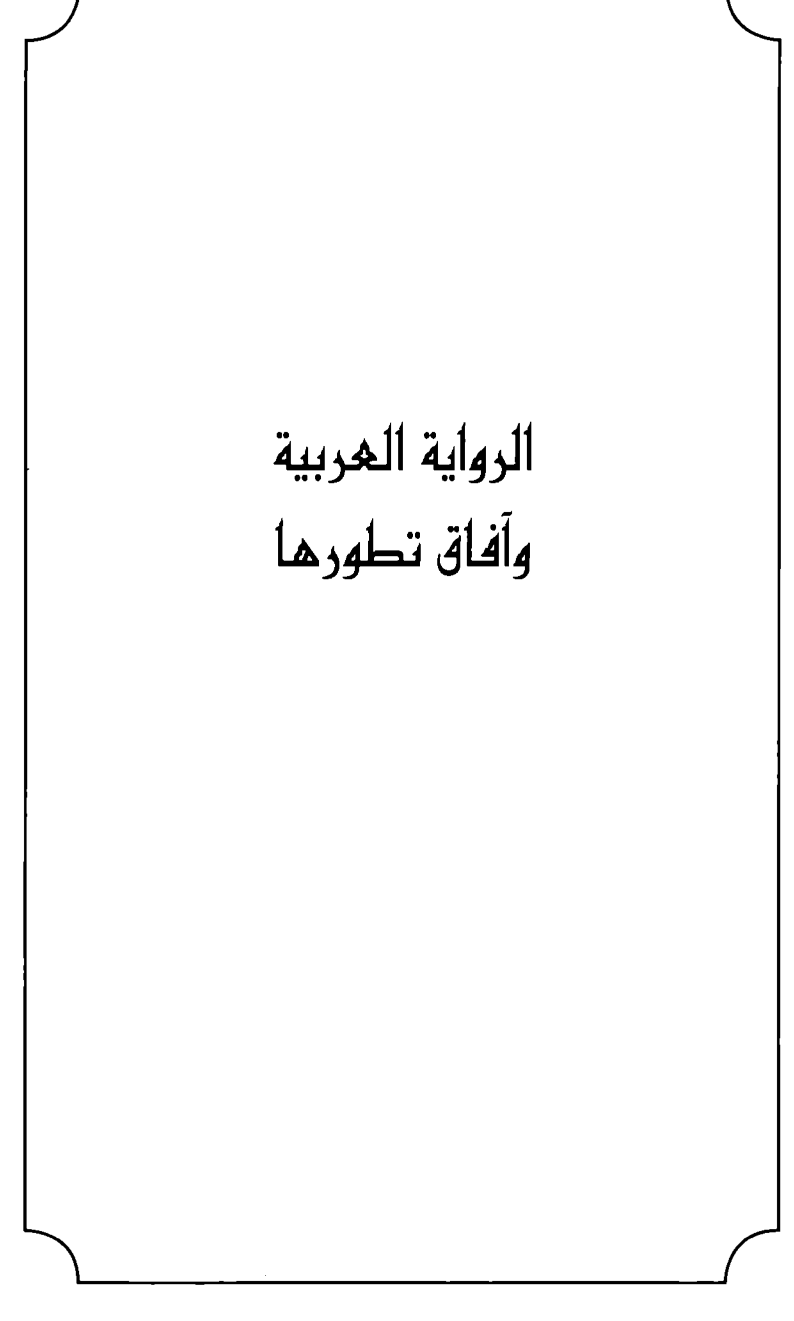
يستخدم حيدر حيدر الرؤيا القيامية، كذلك، في فصل «ظهور اللوياثان»، الذي يصف انبثاق الزعيم المستبد، أو كما يسميه الروائي «عبيد الله بن أبي ضبيعة الكلبي». إنه يظهر بعد اندحار الثوار الشيوعيين في أوحال الأوهار وامتزاج دمائهم بالغرين ومياه المستنقعات. سوف «تقذفه الريح الصفراء الجائحة على سطح الأرض الصالحة كالمزبلة لإنبات كل أنواع الشوكيات والخبازيات والنفل البري والرزّين والحماضيات والقتاد واللويفة والصبار الوحشي والتيتان والأكال الحرشفي والقراص والزقوم والحلبلوب السام والدهموج الدرعي.

سيولد، حاملا في دمه نسغ هذه النباتات، على شكل قنطور أو لوياثان نصفه الأعلى بهيئة ضبع والنصف الأسفل شبيه سرطان رملي زاحف.

لكنه بعد أن يخرج من غبار الصحراء زاحفا نحو المدن، سيعبر في أطوار من التحولات العضوية، كما سيمتلك قدرة خاصة، ربما كانت خارقة للعادة، على الإيحاء بأنه من أرقى البشر الخارقين لمألوف الزمن» (ص 227-228).

يوفر الروائي باستعراضه هذا العالم النباتي الوحشي، ثم عرضه لأطوار تحول اللوياثان إلى كائن حيواني متوحش مختلط الدم والنوع، وبعد ذلك وصفه من قبل العامة أنه مهدي منتظر، رافعة لـ «وليمة

لأعشـاب البحر» التي تغرق في بعض فصولها في التكرار والإملال. إن فصلي «الأهوار» (131-160)، و«ظهور اللوياثان» (ص 225-239) هما بالفعل من أجمل فصول الرواية التي أعادتها مقالة محمد عباس، ومظاهرات طلاب جامعة الأزهر إلى مقدمة المشـهد الروائي العربي الراهن لكي تقرأ بعيون جديدة بعد سبعة عشر عاما من صدور طبعها الأولى!



الرواية العربية
وآفاق تطورها

الرواية العربية وآفاق تطورها

إلى أين تتجه الرواية العربية الآن؟ وكيف يطور هذا النوع الأدبي الهجين أشكاله وموضوعاته وطرق مقاربته للعالم؟ وهل يمكن القول إن الرواية العربية استطاعت أن تنجز في حوالي مائة عام ما أنجزه الشعر العربي في حوالي ألفي سنة؟

تلك أسئلة ضرورية لمعرفة اتجاه السهم في الكتابة الروائية العربية بعد أن تعمق حضور النوع الروائي وأصبح الحديث يدور منذ سنوات عن «زمن الرواية» وقدرة هذا النوع الأدبي، الحديث في العربية وكذلك في العديد من اللغات الأخرى، على الحلول مكان الكثير من أشكال التعبير الأخرى التي سبقته في الوجود. كما أنها ضرورية لتبين موقع الرواية العربية من الرواية في العالم، وفيما إذا كانت هذه الرواية حاضرة في المشهد العالمي ومؤثرة، بهذا القدر أو ذاك، في ذلك المشهد.

استطاعت الرواية أن تصطف إلى جانب الشعر في خانة الأنواع الأدبية الكبرى في العربية، فهي أفادت، عبر عمليات النقل والتكييف والترجمة، من الموروث السردي العربي، وذلك في إطار تلبيس شكل الرواية الغربية على ما عرفه العرب من أشكال سردية. وكان المترجم العربي في القرن التاسع عشر يؤلف شعرا أو يقتبس أشعارا لغيره ليضمنها الروايات التي يترجمها أو يقتبسها من لغات أخرى. وهو كان يحاول إيجاد شرعية لنوع أدبي وليد من خلال تطعيمه بالشعر الذي ظل النوع الأدبي الوحيد الذي يتصدر لائحة الأنواع الأدبية في العربية.

لكن الرواية أصبحت الآن الشكل الأدبي الأكثر قابلية للتجريب، بل إن العديد من الشعراء العرب الكبار يقولون في الحوارات التي تجرى معهم، أو في مجالسهم الخاصة، إنهم يطمحون إلى كتابة عمل روائي واحد على الأقل ما يشير إلى المكانة الكبيرة التي احتلها النوع الروائي في ثقافتنا العربية بعد أن واجه في البداية صعوبات على مستوى التقبل جعلت محمد حسين هيكل صاحب رواية «زينب» ينشر الطبعة الأولى من روايته عام 1913 واضعا على الغلاف بدل اسمه الصريح عبارة «مصري فلاح». وقد حققت الرواية هذا الحضور القوي بسبب الجهود الكبيرة التي بذلها الروائيون العرب، بدءا من محمد المويلحي صاحب «حديث عيسى بن هشام» وانتهاءً بأصغر روائي عربي بدأ إنجازه الروائي في السنوات الأخيرة.

إنها سلسلة مترابطة الحلقات من الإنجاز والتحقق وعذابات الكتابة الروائية وخلق الشخوص وابتداع الفضاءات والتجريب في اللغة وممكنناتها التعبيرية. ودون ذلك ما كان للرواية أن تبلغ ما بلغته من تطور على مستوى الشكل وقدرة على التعبير عن معاناة الفرد والمجموع العربيين، ليتحول هذا النوع الأدبي، من ثمّ، إلى تجربة معقدة لتحديث الكتابة واللغة وتوسيع آفاق التعبير في الوقت الذي يرصد برهافة ما يتفاعل داخل الإنسان العربي في قرن شهد صعود هيمنة الاستعمار الغربي التقليدي على جسد العالم وأقفل المشهد على تصاعد دعوات العولمة واحتكار التحكم بمسار تطور البشرية.

❀ ❀ ❀

علينا أن نقر في البداية أن ترجمة الروايات العربية إلى اللغات الأوروبية، الأساسية على الأقل، قد ازدهرت خلال السنوات الأخيرة خصوصا بعد حصول نجيب محفوظ على نوبل للآداب عام 1988، ودارت عجلة الترجمة أسرع بكثير مما كانت عليه من قبل بفضل هذا

الفوز. لكن مقارنة ترجمة الرواية العربية، بترجمة الرواية الأميركية اللاتينية أو الرواية اليابانية مثلا إلى تلك اللغات الأوروبية، لن تكون في صالح الرواية العربية. إن معظم ما يترجم من روايات عربية يتم من قبل دور نشر صغيرة نسبيا، وحتى لو غامرت دار نشر أوروبية كبيرة بترجمة رواية عربية فإن هذه الرواية لا تحقق في العادة مبيعات كبيرة ولا تصبح من كلاسيكيات الرواية في العالم كما فعلت رواية غابرييل غارسيا ماركيز «مائة عام من العزلة» على سبيل المثال.

ما أرغب أن أقوله هو أن حضور الرواية العربية في الأفق العالمي لا زال ضعيفا، لم يتعزز لأسباب سياسية في الأساس تتعلق بضعف الحضور العربي عموما في أفق السياسة والاقتصاد، وطبيعة النظر المتشككة إلى العرب في الغرب، وشيوع الصور النمطية التي لا زالت تدمغ العربي بالبدائية وعدم القدرة على الإبداع فكيف بكتابة الرواية التي يعدها الغربيون أكثر الأنواع تطورا وتركيبا وحداثة في حياة الأنواع. وبرغم بروز بعض الاهتمام بترجمة بعض الروايات العربية إلى عدد من اللغات الأوروبية بعد أحداث 11 أيلول 2001، والرغبة في التعرف على المجتمعات التي تخرج إرهابيين محتملين (!)، إلا أن عدد الروايات العربية المترجم إلى تلك اللغات لا زال ضعيفا.

لقد تحدث الفيلسوف والمنظر الروسي ميخائيل باختين (1895-1975) عن كون «الرواية النوع الأدبي الوحيد الذي يواصل التطور»، وأنها «النوع الوحيد الذي لم يصل طور الاكتمال بعد». وما يصدق على الرواية في اللغات الأخرى يصدق عليها في اللغة العربية فهي لا زالت تتطور وتعيد النظر في أدواتها وأشكالها وطرق مقاربتها للوجود والعالم وكيفيات بنائها للشخصيات والمواقف، وتطوير أساليب السرد والحكي وطرق استخدامها للضمائر وأشكال عرضها لوجهات النظر. وإذا كان النوع الشعري يعاني من انسداد الآفاق

في مسار تطوره، بسبب انحباسه في أرض النبرة الذاتية واضطراره، لأسباب تتعلق بطبيعته الداخلية، للالتصاق بـ «أنا» الشاعر فإن الرواية، لهجنتها وتشكلها من فتات أنواع عديدة وطبيعتها المفتوحة وقدرتها على التلاعب بالضمائر والإيهام ببوليفونيتها وتعدد الأصوات داخلها، تمتلك من آفاق التطور ما يؤهلها لتظل النوع الأدبي الوحيد القادر على منافسة الأشكال الفنية المعاصرة من سينما وبرامج تلفزيونية.

لكن وبالرغم من عدم الانتشار الواسع خارج دائرتها اللغوية استطاعت الرواية العربية خلال السنوات الأخيرة أن تتخطى الكثير من العثرات الشكلية والتعبيرية وتتجاوز مراحل التكون الأولى التي ظلت تسم إنجاز عدد من الروائيين العرب. وقد طورت أدواتها لكونها معنية بالتفاصيل ووصف كيفيات العيش ورسم حركة البشر المادية والنفسانية، وجعل القراء يشهدون، من خلال التعبير بالكلام، سعي الشخصيات وصراعها الذي لا يلين للوصول إلى حالات من التحقق والارتواء.

❀ ❀ ❀

صرف الروائيون العرب أكثر من ثلاثة عقود من الزمن، منذ الستينيات وحتى نهاية القرن العشرين، في معاينة مغامرة الشكل الروائي وشهدنا خلال تلك الفترة حيرة الرواية العربية في تبني شكل الرواية الفرنسية الجديدة، أو العودة إلى أشكال السرد التراثية وتطعيم الشكل الروائي الحديث ببعض عناصر هذا التراث، أو تحويل الرواية إلى مغامرة لغوية معقدة تصبح فيها اللغة هي البطل وتشحب الشخصيات والأحداث وتغيم ملامح المكان والزمان.

كانت الرواية العربية في تلك الفترة تبحث عن آفاق جديدة من المغامرة اللغوية والتعبيرية، مدفوعة بحمى التغلب على الإرث المحفوظي في الرواية، محاولة شق طريق مغايرة لما حققه نجيب

محفوظ في عمارته الروائية التي تجمع أشكالا روائية متعددة تبدأ من الواقعية البلزاكية ولا تنتهي بالتجريب في الشكل والاستفادة من أشكال السرد العربية الموروثة. وقد عمل جيل الستينيات، الخارج من هزيمة عربية مدوية عام 1967، على إعادة النظر في الشكل السردي التقليدي وإقامة حلقة وصل بين المنجز الروائي، الذي تحقق على يدي محفوظ ونظرائه من روائيي زمانه في مصر والعالم العربي، وأشكال السرد التراثية والرواية الجديدة الأوروبية كذلك؛ كما أنه عمل على فتح المغامرة الروائية على أفق الشعر وطاقاته التعبيرية الخلاقة ولغته الكثيفة التي تصعد بلغة التعبير اليومي والدارج إلى دائرة الرمز والدلالة المعقدة.

لقد حقق كل من إميل حبيبي وجمال الغيطاني تجديدا في الشكل السردي الخطي من خلال اللجوء إلى الموروث، وأشكال السرد العربية، وتطعيم الرواية بمواد مجتلبة من أنواع وأشكال تعبيرية أخرى، من خلال الاقتباس من الشعر والأمثال، وأقوال الأقدمين، وكذلك من خلال ابتداع فضاء يشبه في صورته الأزمنة الماضية. يصدق الأمر الأخير على عملي إميل حبيبي وجمال الغيطاني بعامة. لكن وبالرغم من علامات اللقاء بين تجربتي حبيبي والغيطاني فثمة علامات اختلاف. إنهما مدفوعان بمغامرة ابتداع شكل روائي جديد ذي مصادر عربية لكنهما في الوقت نفسه يستخدمان طرقا مختلفة في بناء مادتهما الروائية. ففي حين يستعير الغيطاني أشكال الحكي والتعبير في العصر المملوكي صانعا في رواياته (الزيني بركات، خطط الغيطاني) فضاء شبيها بذلك العصر، ملبسا نقده للزمان الناصري لذلك الزمان المملوكي الآفل، فإن إميل حبيبي، مدفوعا برغبة التشبث بالجذور العربية البعيدة والدفاع عن هوية قومية - وطنية مهددة في زمان الاحتلال الصهيوني للأرض الفلسطينية، يقوم بابتداع شكل

هجين يتزاوج فيه الشكل الروائي الأوروبي، بتأثيرات «كانديد» لفولتير و«الجندي الطيب شفاييك» للروائي التشيكي ياروسلاف هاشيك، بالسرد العربي الموروث وأشكال الحكي في المقامات وألف ليلة وليلة، والتعليقات الجانبية والاستطرادات التي تميز السرد التراثي.

في المقابل يأخذ إدوار الخراط المغامرة الروائية العربية في اتجاه آخر تماما. إننا نقترب في عمله من الرواية الفرنسية الجديدة ورغبتها في محو المكان والزمان، وجعل اللغة بطلة الكتابة الروائية حيث يصبح الكلام معادلا لمعنى الوجود في عالم فقد معناه. لكن الخراط، وخصوصا في عمله الروائي الأساسي «رامة والتنين»، الذي تعد معظم أعماله الأخرى تنويعا عليه، لا يلتزم بلغة الرواية الجديدة، التي توهم بموضوعيتها وتزعم أنها تصف الأشياء بحيادية تامة، بل يقيم في عمله مختبرا تجريبيا لتزاوج اللغات وأشكال التعبير والفضاءات المكانية والزمانية (الكرونوتوب بتعبير ميخائيل باختين) بحيث يتجاور شكل الرواية الرومانسية مع الواقعية والرواية الجديدة، والاقتباس من الأساطير الفرعونية والموروث القبطي ولغات القديسين وعلم النفس، والتأمل الداخلي الذي يغور عميقا في النفس وظلماتها. وهو بهذا المعنى يفتح للرواية العربية أفقا من المغامرة والتجريب في اللغة والقدرة على تحويل الرواية إلى شكل من أشكال الأسطورة المعاصرة المفتوحة على أساطير المصريين القدماء.

هناك تجربتان مصريتان أخريان من جيل الستينيات تحاولان مقتربا مغايرا لما فعله الغيطاني وحبيبي والخراط يحسن الإشارة إليهما. في عمل الأول ثمة استثمار للحدث السياسي بطريقة تحول هذا الحدث إلى فانتازيا، إلى تقليد للواقع وصورة خيالية غرائبية له. يقيم يوسف القعيد رواياته، وأقصد هنا روايتيه الأساسيتين «الحرب في بر مصر» و«يحدث في مصر الآن»، على وقائع سياسية محددة تنتمي

إلى عهد السادات، ثم يعمل على تحويل هذه الوقائع والإضاءة على الغرائبي فيها، وتنبيه القارئ إلى فداحة ما يحدث وتحريضه داخليا، مجريا عملية تحفيز Motivation لمادته الروائية، بالمعنى الذي قصد إليه الشكلانيون الروس. وهو بذلك لا يكتب رواية سياسية مباشرة بل يجعل من الواقعة السياسية مادة لتطوير الشكل الروائي الذي ينزع لوصف الكابوس والاقتراب، بصورة من الصور، من الشكل الكافكاوي للكتابة الروائية.

الروائي الآخر هو صنع الله إبراهيم الذي يزاوج في أعماله الروائية جميعها بين السرد الروائي والوثيقة، أو أنه في الحقيقة يستخدم الوثيقة أو يصطنعها لكي يعيد تشكيلها في سرد يقيم توازيا كاشفا بين ما يحدث في الرواية وما ينقله من مادة الواقع. ويمكن النظر إلى رواياته، «نجمة أغسطس» و«اللجنة» و«بيروت بيروت» و«ذات» و«شرف»، و«أمريكانلي» بوصفها حكايات مجازية (ألليغورية) تعبر بصورة مواربة عن الواقع عبر الوثيقة، ملقية ضوءا ساطعا على التجربة المصرية المعاصرة من خلال التلاعب بالعلاقة التي تقوم بين الوثيقة والسرد الروائي إذ تتجاور مادتهما وتتداخل على أرض النص. وقد قدم صنع الله إبراهيم بإصراره على استثمار هذا الشكل من الكتابة الروائية، وتكرار هذه التجربة نصا روائيا بعد نص روائي دون أن تفتر عزيمته، عرضا للطاقات التي يختزنها تزويج السرد الروائي للوثيقة والآفاق التي يفتحها للرواية العربية.

ينبغي أن نشير، في مسار استعراضنا لبعض اتجاهات الرواية العربية خلال السنوات الأربعين الماضية، إلى تجربة عبد الرحمن منيف الإشكالية في الكتابة الروائية؛ فهو بدأ في «شرق المتوسط» و«الأشجار واغتيال مرزوق» محاولا فتح شكل الرواية العربية على الآفاق نفسها التي سعى جيل الستينيات إلى ارتيادها، لكنه عاد بعد

ذلك ليجرب الطاقات التي يوفرها الشكل السردي التقليدي، مطعما هذا الشكل باستثمار الوثيقة وتكسير الزمن واستخدام الضمائر المتعددة. لكن غايته، التي أعلن عنها على الدوام، كانت كتابة تاريخ مواز للمادة التاريخية التقليدية الرسمية المتداولة. إنه يعيد استثمار الأحداث التاريخية، إذ يعمل على جمع المادة التاريخية قبل الشروع في الكتابة الروائية، ليفسر كيف وصلت المنطقة العربية، وخصوصا منطقة الخليج، إلى ما وصلت إليه وذلك في عمليه الروائيين هائلي الحجم «مدن الملح» و«أرض السواد».

❀ ❀ ❀

لكن هذه التجارب، برغم ما أضافته إلى التجربة الروائية العربية في فترة زمنية قياسية لم تتعد العقود الثلاثة، وصلت بالرواية العربية إلى آفاق مسدودة. لم تعد هذه التجارب قادرة على التنويع على الأشكال التي طورتها والثيمات التي يدور حولها منجزها، فلا استثمار التراث وتطويعه للشكل الروائي أصبح نافعا للخروج بالرواية من مأزقها الراهن (على الرغم من طلوع روائيين يحاولون استخدام المادة والشخصيات التراثية والواقع التاريخي البعيد مثل بنسالم حميش في «مجنون الحكم» و«العلامة» وغيرها من أعماله الروائية التي تعيد تشكيل المادة التاريخية عملا معاصرا يحكي عن الحاضر من خلال المادة التاريخية أو التي توهم بتاريخيتها)، ولا إعادة كتاب التاريخ من منظور مناهض لتاريخ السلطة تمثل حلا مجديا لتطوير الكتابة الروائية العربية والإضافة إلى ميراثها القريب.

لقد تحول استثمار التراث عند إميل حبيبي، بعد أن أنجز عمله الكلاسيكي المدهش «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل»، إلى ثرثرة ومناجاة ذاتية ولصق للاقتباسات الشعرية والنثرية على جسد النص في «اخطية» و«سرايا بنت الغول»، وبهتت صورة

الموروث في عمله والتحق بالموضة التي تتمثل في العودة إلى استخدام المادة التراثية في الرواية. أما جمال الغيطاني، الذي لا يقل عمله «الزيني بركات» أهمية عن «المتشائل» في إدخال الرواية العربية أفقا واسعا من آفاق التحديث وتطوير الشكل الروائي ومنحه هوية عربية، فقد تحول عمله الروائي إلى تأملات وشطحات تتلبس كلام الصوفيين ما يبتعد بالعمل الروائي عن عناصره ومواده الأساسية.

في الجهة المقابلة يبدو أن اللعب على الوثيقة وإقامة علاقة مركبة بينها وبين السرد الروائي قد استنفد دوره في تطوير الكتابة الروائية. لم يعد هذا الشكل من أشكال الرواية ملهما أو مكتنزا لإمكانيات خلاقة في تفجير النوع الروائي وتوجيهه نحو دروب جديدة.

الأمر نفسه يصدق على تفجير طاقات اللغة في الكتابة الروائية، واستخدام المادة الأسطورية وتزويجها للتأمل الذاتي، كما يفعل الخراط وعدد كبير من الروائيين العرب الدائرين في فلكه. لقد وصل النص الخراطي إلى مأزقه، إلى نقطة اللاعودة حيث واصل الروائي العربي الكبير، وتلامذته، استثمار الثيمات نفسها واللعب على وهم «تفجير اللغة» أساسا للكتابة الروائية ما يبتعد بالنوع الروائي، كما هو الأمر في أعمال مستثمري التراث، عن عناصره الأساسية، ويقذفه في لجة النصوص الهائمة على وجهها بلا سند من بنية روائية مستقرة أو مادة قابلة للتطوير والتعديل في سياق النوع الروائي.

❀ ❀ ❀

فما هو البديل إذا كان هناك بديل فيما يكتبه الآن بعض ممن ينتمون إلى جيل الستينيات والثمانينيات، وربما من تلاهم من كتاب التسعينيات؟

يقدم إلياس خوري في روايته «باب الشمس» واحدا من

الحلـول المقترحـة، التـي يبـدو أنهـا ثمرة تفكير طويل بشـكل الرواية العربية ومأزقها الذي وصلته مع جيل الستينيات؛ فهو واحد من الذين اقتربوا بعملهم الروائي من شـكل الرواية الجديدة وقلّبوا عناصر هذا الشكل على وجوهه، رواية بعد رواية، بحيث شحبت الحكاية وغابت ملامح الشـخصيات، وتضاءلت قسـمات المكان حتى انفردت اللغة ببطولـة العمـل الروائـي. لكنـه فـي «بـاب الشـمس»، التي لا تخلو من استخدام العناصر الغالبة في روايات خوري السابقة، يتخذ من «الرواية الفلسطينية» لزمن النكبة الهيكل الذي يبني عليه اقتراحه لتجديد شكل الرواية العربية. إنه يعيد لعناصر الحكي، ووصف الشخصيات وتأمل جغرافيـة المـكان واسـتعادة روائحـه، الـدور الـذي فقدتـه فـي مجمل التجربة الروائية العربية خلال السـنوات العشـرين الأخيرة من القرن العشـرين، ويجـدل ذلـك كلـه بخبرتـه فـي تجنيب الروايـة الوقوع في التقليديـة والسـرد الخطـي الرتيـب، الـذي يقتلها ويعـود بها إلى زمان البدايات، من خلال الحركة المتناوبة لأزمنة الحكي، وإدخال حبكات موازية للحكاية الرئيسـية، والمزج بين ضمائر المتكلمين، واسـتخدام أسلوب القطع السينمائي ثم العودة إلى الحكاية التي يسردها الراوي على مسـامع رجل شـبه ميت، وتصعيد الحكايات إلى مصاف تعبير الشخصيات الرمزي عن وجود أكثر شمولا يتمثل بالقضية الفلسطينية. إن الرواية تصبح في هذه الحالة وعاء لحكايات وتجارب واستعادات، وتأملات وانثيالات شخصية، ومحاولة لتزويج الحكايات الفردية بما هـو رمـزي وتجريـدي عبـر تأمـل معنى الموت فـي صيغتيه الوجودية والرمزية كذلك.

لنأخذ مثال الروائي الليبي إبراهيم الكوني بما يفتحه عمله (الذي تتناسـل عناصره من بعضها بعضا فتولد رواية من رواية وحكاية من حكاية) من أفق للرواية العربية في الوقت الراهن. يقدم إبراهيم الكوني،

على الرغم من غزارة إنتاجه وعدم قدرة أي قارئ على متابعته لكثرة ما تلفظ المطابع من أعماله، مادة جديدة مغايرة لما ألفه القارئ العربي في تاريخ كتابتنا الروائية. إنه يعود بالرواية إلى مصادرها الأولى، إلى بيت الأسطورة والتعبير الرمزي الكلي عن الوجود الإنساني من خلال هذه الأسطورة الطالعة من الصحراء والنازعة إلى تفسير الوجود، والموت كذلك، بإسقاطها على حياة عدد محدود من الأفراد الساعين في الكون الصحراوي المفتوح على الخطر وندرة العناصر. لكن استناد رواية إبراهيم الكوني إلى مكونات الأسطورة، وحكايات العلاقة بين الإنسان والحيوان، لا يخلصها من الثرثرة وترهل البنية السردية نستثني من ذلك عمليه الروائيين المدهشين شديدي الكثافة: «التبر»، و«نزيف الحجر».

في جهة مقابلة تماما نعثر فيما يكتبه روائي شاب هو ربيع جابر على أشكال مغايرة من المقاربة الروائية للموضوعات والحيوات التي يحكي عنها. إنه يكتب ما يمكن أن نسميه «رواية القناع» حيث يعمل في رواياته جميعها، «شاي أسود» و«البيت الأخير» و«الفراشة الزرقاء» و«رالف رزق الله في المرآة» و«كنت أميرا» و«نظرة أخيرة على كين ساي» و«يوسف الإنكليزي» و«بيريتوس»، على تغريب موضوعاته وشخصياته الروائية وكذلك الأزمنة والأمكنة التي تتحرك في فضائها هذه الشخصيات. في «رالف رزق الله في المرآة» يقدم حكاية عالم الاجتماع المنتحر رالف رزق الله محورا هذه الحكاية لتتضافر مع الحكاية الشخصية للراوي، وفي «البيت الأخير» نعثر على جذْل لحكاية موت السينمائي اللبناني مارون بغدادي مع الحكاية الشخصية للراوي كذلك. أما في «الفراشة الزرقاء» و«كنت أميرا» و«نظرة أخيرة على كين ساي» و«يوسف الإنجليزي» و«بيريتوس» فثمة تغريب للمكان والزمان وإيهام بتاريخية المادة التي يبني عليها الكاتب رواياته. وبذلك

يفتح ربيع جابر الرواية العربية على عالم من الحكايات التي تتضافر مع الحوارات التي ترصد عبث الوجود وخفة الكينونة وتعالق المصائر التراجيدية للبشر.

الأمر نفسه يحدث في روايات الكاتب العراقي علي بدر الذي يسعى إلى استعادة حقب من تاريخ العراق عبر قراءة ألليغورية، ومحاكاة ساخرة لوقائع وحكايات ونثار تواريخ يعمل الروائي على كتابتها مجددا من خلال شخصيات متخيلة وأحداث غرائبية. هذا ما يفعله علي بدر في روايته المرحة «بابا سارتر» والتي يقوم فيها بكتابة تاريخ انسحار المثقفين العراقيين بالفلسفة الوجودية من خلال تصوير مثقف عراقي يذهب لباريس ليتعلم الفلسفة الوجودية، لكنه يعود إلى بغداد وهو يتقمص الشكل الخارجي لجان بول سارتر، معتقدا أنه يصبح بذلك فيلسوفا وجوديا. ثمة في الوقائع التي يسردها الراوي عن حقبة الستينيات ما يثير الضحك والابتسام الساخر. لكن جوهر الكتابة الروائية في «بابا سارتر» يتمثل في نقد الثقافة القشرية ورغبة المغلوب في تقليد الغالب في زمان الخروج الوهمي من حكم المستعمر والدخول في الاستقلالات المنقوصة.

هناك روائيون عرب جدد آخرون أيضاً ينجزون نصوصا مختلفة، وهم مثلهم مثل الأجيال التي سبقتهم يحاولون تطوير النوع الروائي العربي وتطعيم هذا النص بلغة الأسطوري واليومي والمشهدي والشعري، ومزاوجة الحكائي بالرمزي، للخروج بالنص الروائي العربي من الإرهاق الجمالي الذي وصل إليه. في هذا السياق يعمل رشيد الضعيف الذي يشتغل على ثيمات وحكايات تنزع إلى تحويل اليومي إلى سدة الغرائبي، كما في عمليه «ليرننغ إنغلش» و«تصطفل ميريل ستريب»، والدوران حول حكاية محورية في سرد شبه دائري يعبر عن عدمية الوجود والهوس السيكولوجي بوجود مؤامرة تتربص

هناك بعيدا خارج الحواس.

هـل تشـكل الأعمـال التـي ذكرنـا البديل الفعلـي لوصول بعض أشـكال الكتابـة الروائيـة العربيـة إلـى مأزقها؟ وهـل يمثل التجديد في الموضوعات والفضاءات وصيغ التعبير وتغريب المادة الروائية خروجا من هذا المأزق إلى آفاق أكثر رحابة في الكتابة الروائية؟ لا أدري، إذ الأيـام كفيلـة بتصديـق ذلـك أو تكذيبـه عبر ما ينجزه الروائيون العرب بغـض النظـر عـن أجيالهـم ومهما كانت أشـكال الكتابـة الروائية التي يستثمرونها في أعمالهم.

للمؤلف

* القصة القصيرة الفلسطينية في الأراضي المحتلة، 1982.
* مختارات من القصة الفلسطينية في الأرض المحتلة، 1982.
* أبو سلمى: التجربة الشعرية، 1982.
* في الرواية الفلسطينية، 1985.
* أرض الاحتمالات: من النص المغلق إلى النص المفتوح في السرد العربي المعاصر، 1988.
* وهم البدايات: الخطاب الروائي في الأردن، 1993.
* شعرية التفاصيل: أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر، دراسة ومختارات، 1998 (طبعة ثانية عن الدار العربية للعلوم - ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر 2009).
* أفول المعنى: في الرواية العربية الجديدة، 2000.
* دفاعا عن إدوارد سعيد، 2000.
* عين الطائر: في المشهد الثقافي العربي، 2003.
* إدوارد سعيد: دراسة وترجمات، الدار العربية للعلوم - ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر 2009.

* في الرواية العربية الجديدة، طبعة ثانية عن الدار العربية للعلوم - ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر 2009.

نقل من الإنكليزية إلى العربية:

* النقد والأيديولوجية، تيري إيجلتون، 1992.
* المبدأ الحواري: ميخائيل باختين، تزفيتان تودوروف، ثلاث طبعات: بغداد 1992، بيروت والقاهرة 1996.
* النقد و المجتمع، ثلاث طبعات، بيروت 1995، دمشق 2004، القاهرة 2007.

حرر الكتب التالية:

* المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، 1995.
* دراسات في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا، 1996.
* الشعر العربي في نهاية القرن، 1997.
* آفاق النظرية الأدبية المعاصرة: بنيوية أم بنيويات؟ 2007.
* التجنيس وبلاغة الصورة، 2008.

حائز على جائزة فلسطين للنقد الأدبي 1997، وجائزة غالب هلسا 2003.

قبل نجيب محفوظ وبعده

دراسات في الرواية العربية

فخري صالح

• كاتب وناقد من الأردن

• صدر للمؤلف أيضاً:



فخري صالح
شعرية التفاصيل



تبدو الرواية في هذه الحقبة من تاريخ البشرية الشكل الإبداعي الأكثر حضوراً، الأكثر مقروئية وانتشاراً. والأهم من ذلك كله أن النوع الروائي يختصر أشكالاً وفنوناً عديدة. إنه النوع الذي يرفض الإكتمال ويصر على التطور، بتعبير عالم الجمال الروسي ميخائيل باختين، أكبر منظر للنوع الروائي في القرن العشرين. كما أن النوع الروائي يعمل بصورة مستمرة على الأخذ من أشكال التعبير والفنون كافة، حتى أصبح مزيجاً من أشكال واختزالاً وتكثيفاً للأنواع الأدبية التي سبقته في الوجود، وتطعيماً لمادته السردية بفتات من الأشكال والمواد المجتلبة من بيئات تعبيرية أخرى.

إن القراءات المتعددة، الشكلية والبنيوية والتفكيكية واللسانية والسيميائية، وعلوم السرد، وغيرها من المقاربات النظرية للنص الروائي، ضرورية ومثرية لمعرفتنا، لكنها تظل مقيمة في إطار العمل على الشكل والتقنيات. أما تحولات النص الروائي العربي فتحدث في مكان آخر، لا في إطار العمل على الشكل الذي شهدناه في رواية الستينيات والسبعينيات، بل في الرؤية وطريقة النظر إلى العالم، في علاقة الرواية بسياقها وعلاقتها بالقارئ. أي في النقطة التي يلتقي فيها فعل الكتابة بفعل القراءة، في تقاطع الإبداع الروائي بالتاريخ؛ ما يجعلنا بحاجة إلى قراءة نقدية مبدعة للرواية، قراءة تبدأ من النص الروائي نفسه لكنها لا تهمل منتج النص وسياق إنتاجه، والقارئ المنتظر لهذا النص.

من المقدمة

لوحة الغلاف للفنان نور الدين أمين
nooraldeen.amin@gmail.com

تصميم الغلاف: سامح خلف

ISBN 978-9953-87-907-9



منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
هاتف: 1676179 2 (213+)
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة - الجزائر
editions.elikhtilef@gmail.com



الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com